REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE
IN GARDONE-RIVIERA

UND

HUGO VON TSCHUDI
DIREKTOR DER STAATLICHEN GALERIEN IN BAYERN

XXXIV. Band. 4. Heft.



BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1911.

Ein Gang durch die Geschichte der altchristlichen Kunst mit ihren neuen Pfadfindern.

Zur Kritik und Ergänzung der Forschungen J. Strzygowskis und L. v. Sybels.

Von Dr. O. Wulff.

Anderthalb Jahrzehnte sind dahingegangen, seit Kraus in seiner Geschichte der christlichen Kunst (Bd. I) die letzte große Zusammenfassung der wissenschaftlichen Arbeit auf altchristlichem Gebiet vom älteren Standpunkt gegeben hat. An dieser Stelle hat damals Dobbert eine kritische Nachprüfung seines Aufbaues vorgenommen [1]). Noch zu Lebzeit von Kraus eröffnete Strzygowski vor nunmehr zehn Jahren seinen Feldzug gegen die traditionelle Anschauung von der führenden Bedeutung Roms in der altchristlichen Kunstentwicklung. Der Gedanke, daß ihre Triebkräfte vielmehr der Kunst des Ostens gehören, war nicht ganz neu. Schon Bayet und Kondakow haben ihn vertreten, und ein Schüler des letzgenannten, Dimitri Ainalow, war in der Verfolgung dieses Gesichtspunktes so weit gelangt, daß er kurz vor dem Erscheinen von »Orient oder Rom« sogar schon eine breitere Grundlegung bieten konnte, in der er den Anteil der verschiedenen Kunststätten des Ostens erfolgreich zu scheiden versuchte [2]). In Deutschland aber gebührt Strzygowski das unbestreitbare Verdienst, der neuen Erkenntnis die Bahn gebrochen zu haben. Im Laufe der Jahre hat er selbständig und vielfach von Ainalow abweichend nach verschiedenen Richtungen ausgegriffen und unseren Gesichtskreis außerordentlich erweitert. Seinen Forschungen bin ich mit lebhaftester Anteilnahme gefolgt, in den Grundanschauungen meist mit ihm übereinstimmend [3]), im einzelnen oft mehr

[1]) E. Dobbert, Zur Gesch. d. altchristl. und d. frühbyz. Kunst. Rep. f. Kunstw. 1898 (XXI), S. 1.

[2]) D. Ainalow, Die hellenist. Grundlagen d. byz. Kunst. St. Petersburg 1900 (russisch); vgl. mein Referat im Rep. f. Kunstw. 1903 (XXVI), S. 34—55.

[3]) Ich will mit dieser Abhandlung zugleich eine alte Schuld J. Strzygowski und der Redaktion des Repertoriums gegenüber abtragen, der ich seit Jahren die Besprechung einer Reihe von seinen Arbeiten zugesagt hatte, doch beschränke ich mich nicht auf diese, sondern werde seine Forschungen auf diesem Gebiet im allgemeinen zu berücksichtigen suchen. In Betracht kommen hier vor allem folgende Publikationen:

Ainalows Auffassung teilend, bis sich für Strzygowski seit seiner Hinwendung zur islamischen Kunstforschung gelegentlich der Behandlung der M'schattafrage der Schwerpunkt der Entwicklung so weit nach Osten verschob, daß ihm die neupersische und die mit ihr Hand in Hand gehende christliche Kunst Mesopotamiens und Armeniens auch zum wichtigsten Faktor der altchristlichen Kunst zu werden scheint, neben dem besonders Byzanz fast jede Bedeutung als aktiver Mitspieler verlieren würde.

Von meiner Lehrtätigkeit und der Ausarbeitung des Katalogs der altchristlichen Sammlung des K.-Friedrich-Museums her bin ich inzwischen selbst den Ursprungsfragen mehr nachgegangen. Da Umstände äußerer Art die Veröffentlichung einer gemeinverständlichen zusammenfassenden Behandlung bis heute verhindert haben und noch auf ungewisse Zeit hinaus hemmen, sollen die wichtigsten Ergebnisse eigner Arbeit hier in kurzer wissenschaftlicher Begründung mit der Kritik verflochten werden. Diese schließt sich enger an L. v. Sybels Darstellung an, der inzwischen mit einem neuen Erklärungsprinzip hervorgetreten ist, in dem übrigens auch ältere Bestrebungen eines Raoul Rochette wieder aufleben [4]). Fordert er doch die Anerkennung der schöpferischen Grundleistung in der altchristlichen Kunst für die klassische, d. h. für die hellenistisch-römische Antike zurück. Inmitten solcher Gegensätze tut uns heute wieder Einigung not. Und genug an neuen Bausteinen ist wahrhaftig zusammengetragen, um ihre Einfügung in einen geschlossenen Aufbau zu versuchen. Es freut mich, dabei meine grundsätzliche Übereinstimmung mit Strzygowski, dem ich manchmal widersprechen mußte, trotz solcher Abweichungen immer wieder betonen zu können. Nur die systematische Anlage des Sybel'schen Buches und die Verteilung des Stoffes bringt es mit sich, daß die Bezugnahme auf ihn, besonders im I. Teil dieses Aufsatzes, den fortlaufenden Faden bildet, der an Strzygowskis Forschungen und im Hinblick auf Ainalows Ergebnisse

---

J. Strzygowski, Orient oder Rom. Leipzig 1901 (bespr. von A. Goldschmidt, Rep. f. Kunstw. 1901 (XXIV), S. 145 und von mir erörtert i. d. Sitzungsber. d. Kunstgesch. Ges. in Berlin 1901, S. 36). — Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria. Wien 1902. Bull. de la Soc. archéol. d'Alexandrie V. — Koptische Kunst. Cat. gén. des Antiquités Egypt. du Musée du Caire. Vienne 1904. — Byzantinische Denkmäler. Wien 1903. Bd. III. Einleitung (S. I—XXVIII). — Eine alexandrinische Weltchronik. Denkschr. d. K. Akad. d. Wiss. in Wien. Phil.-Hist. Kl. LI. Wien 1905. —

Von anderen Arbeiten Strzygowskis, die hier gelegentlich auch Berücksichtigung erfahren werden, habe ich mich vor allem mit »Kleinasien, ein Neuland d. K.-Gesch. Leipzig 1904,« schon eingehend in der Byz. Ztschr. 1904, S. 552—574, auseinandergesetzt.

[4]) L. v. Sybel, Die christliche Antike. Einführung in die altchristl. Kunst. I. Bd. Einleitendes u. Katakomben. Marburg 1906; II. Bd. Plastik u. Architektur und Malerei. Marburg 1909. Die mir von der Redaktion des Repertoriums übertragene Besprechung bot die letzte äußere Veranlassung zu diesem Aufsatz.

gemessen wird und neben den auch von anderer Seite hinzugekommene wichtige Einzelbeiträge gehalten werden sollen.

Die Auseinandersetzung der altchristlichen Spezialforschung mit Sybel wird durch den prinzipiellen Gegensatz erschwert, in den er sich mit dem beherrschenden Gesichtspunkt seiner Arbeit gerade zu den von ihr eingeschlagenen neuen Wegen gestellt hat. Indem er die christliche Kunst als Einheit und als antike Kunst auffaßt, will er zuerst ihre Denkmälerstatistik und -chronologie innerhalb dieser unter Ausschluß der kunstgeographischen Fragen herstellen. Ist das überhaupt möglich? Dem klassischen Archäologen mag es im Gefühl sicherer Kenntnis der hinter ihm liegenden Wegstrecke als die einzig zuverlässige Methode erscheinen. Und kein Unbefangener wird bestreiten, daß erst durch Sybels Betrachtungsweise viele Zusammenhänge der christlichen Kunst und der christlichen Gedankenwelt mit der griechisch-römischen Kulturentwicklung aufgehellt worden sind, — daß sie uns also einen großen Gewinn gebracht hat. Wer aber einmal den Ursprungsfragen der christlichen Kunst von einer anderen Seite näher getreten ist, den muß sie dennoch auf Schritt und Tritt zum Widerspruch reizen. Nicht etwa, weil sie dem christlich-religiösen Moment nicht gerecht würde. Die unerbittliche Durchführung des Grundsatzes, daß zwischen der Christusreligion und — z. B. der Mithrasreligion prinzipiell nur der Unterschied des weltgeschichtlichen Erfolges anzuerkennen ist, der sich — unter welchen Zugeständnissen und Wandlungen! — an die erstere heftete, kann den Nichttheologen nur befriedigen. Vielmehr verfährt Sybel darin nicht folgerichtig, daß er im wesentlichen nur mit der antiken Kunst im engeren Sinne rechnet, während er doch in seiner weitblickenden ideengeschichtlichen Einleitung die Antike im umfassendsten Sinne nimmt und die Jenseitsvorstellungen sämtlicher »Völker« des Altertums, denen er auch die Christen zuzählt, in seine Betrachtung hineinzieht. Die tiefe Durchdringung dieser Entwicklungsgänge des religiösen Denkens erfüllt mich mit aufrichtiger Bewunderung und erscheint mir als Übersicht unübertrefflich. Heben wir die Endschlüsse in Kürze heraus. »Das Streben des Altertums zur Einheitsreligion hat im Christentum sein Ziel erreicht.« »In ihm kam die in Urvorstellungen befangene, jenseitsgläubige Unterströmung des Griechentums in Gegensatz zur vorwärtstreibenden klassischen« — wir könnten auch sagen: humanistischen — »Richtung zum Siege.« Der Gedanke der Wiederkehr aus dem Tode war ein antiker — aber er knüpfte doch, alles das zugegeben, wie Sybel selbst darlegt, an die von den Christen geglaubte Auferstehung Christi als Bürgschaft an. Und die christlichen Jenseitsvorstellungen waren doch zuerst auf dem Boden der jüdischen Apokalyptik erwachsen, wenn sie sich auch bald mit antiken Elementen erfüllten, und bleiben daher in sich widerspruchsvoll. Das Christentum ist also ein synkretistisches Gebilde, dessen semitischen Hauptfaktor

wir höchstens vom chronologischen Standpunkt als ein Produkt der Antike ansehen können. Dann aber müssen wir auch fragen: ging die Kunst der Christen, die zwar kein Volk, wohl aber eine im regsten geistigen Austausch stehende, von semitisch-orientalischen Volkselementen durchsetzte Gemeinschaft bildeten, wirklich nur aus jener sie umgebenden »antiken«, d. h. hellenistischen (bzw. griechisch-römischen) Kunst hervor, und wurde diese nicht zum mindesten doch durch die neuen Träger der christlichen Kunstbewegung in eine neue Richtung abgelenkt?

Schon von Riegl ist versucht worden, vom rein formalen Gesichtspunkte, wenngleich unter Berücksichtigung der durch das Christentum hervorgerufenen geistigen Umwälzung, die spätantike Kunstentwicklung als innerlich notwendige Fortsetzung der in der mittleren Kaiserzeit anhebenden Bestrebungen zu begreifen. Die Grundlinien seiner geistvollen Betrachtung werden trotz mancher Irrtümer ihre Richtigkeit behalten, aber statt eines abstrakt gefaßten einheitlichen spätantiken Kunstwollens werden wir vielmehr das Kunstwollen der neuen ethnischen Faktoren als die eigentlich treibende Kraft der Entwicklung ansehen dürfen. War die künstlerische Mitgift auch noch so klein, die das Judentum in seine christliche Mischehe mit dem Hellenismus mitbrachte, so war sie doch das Grundkapital, das aus antikem Kunstbesitz nur gewaltig vermehrt worden ist. Und es braucht nicht ausschließlich und vorzugsweise in Motiven oder Formen bestanden zu haben —, an denen es übrigens keineswegs fehlt (s. u.) —, noch wichtiger ist wohl die abweichende Anschauungsweise und die ganz verschiedene innerliche Einstellung des Semitismus zur Kunst. Den Lauf des Stromes bestimmt die Richtung der Quelle, auch wenn die Zuflüsse ihm erst seine Fülle geben. So bleibt noch immer für die kunstgeschichtliche Ergründung der Anfänge der christlichen Kunst die Frage nach dem Ursprung der Keime und für ihre fortschreitende Entwicklung die Trennung der Kunstkreise trotz Sybel die wichtigste Aufgabe. Darauf eben beruht die klärende Wirkung, welche die scharfe Formulierung der einzelnen Probleme durch Strzygowski für uns herbeigeführt hat.

I.

Die frühchristliche Kunst und ihr Ursprung aus Alexandria.

Daß die christliche Kunst aus den Gräbern hervorwächst, zeugt von selbständigem Kunstwollen. Die christliche Lebensanschauung gewinnt zuerst Einfluß auf die Grabanlage. Als gemeinchristliche Forderung kann zwar nur die Bestattung im Gegensatz zur Verbrennung gelten, jüdische Sitte aber wurde mindestens vorbildlich für die Bevorzugung von Grüften. Die tiefgehenden Unterschiede der semitisch-orientalischen Anlagen von den

abendländischen, wie sie Strzygowski (Orient oder Rom, S. 20 ff.) gekennzeichnet hat, müssen wir auch heute anerkennen. Die Erweiterung des Sippengrabes zu Gemeindegrüften ist zwar dem Osten nicht fremd geblieben (Palästina, Alexandria, Melos), aber viel entschiedener im Abendlande durchgeführt worden (Sizilien, Neapel, Rom). Der jüdische Typus der kreuzförmigen semitischen Grabhöhle (Palmyra, Syrien), der kaum über Alexandria nach Westen vordringt, steht freilich heute nicht mehr im ausschließlichen Gegensatz zum römischen Galerien-, sondern auch zum hellenistischen Hallensystem[5]). Auch ist die Vorbildlichkeit der territorialen Vorstufen durch die fortgesetzten Lokalforschungen überall deutlicher hervorgetreten. Eine Betrachtung der Denkmäler in ostwestlicher Abfolge hätte sich leicht zum Bilde der Gesamtentwicklung gestalten lassen. Sybel aber hat sich nicht dazu entschlossen, obwohl er auf N. Müllers Übersicht fußt, die schon nach diesem Gesichtspunkt angelegt ist[6]), und obgleich er selbst die Kammer als die Urform der Katakombe anerkennt. Noch immer stehen die Coemeterien Roms, die sich in Wahrheit als eine Sondererscheinung im Zusammenhange der christlichen Gräberwelt abzeichnen, für ihn im Vordergrunde, und ihre Geschichte allein wird skizziert[7]), während alles Übrige sich nicht über die Bedeutung provinzialer Lokalformen zu erheben scheint und gleichsam einen Anhang dazu bildet. Auch treten die Beziehungen der verschiedenen Grabtypen zu den Gesamtanlagen nicht anschaulich hervor. Sybel ist eben trotz seines entgegengesetzten Erklärungsprinzips zu sehr in der Systematik der älteren theologischen Kunstforschung stecken geblieben. Gleichwohl ist die kritische Sichtung des Bestandes durch ihn außerordentlich gefördert worden. Zur Ableitung der Grabformen hat er manches beigetragen, besonders für das Arcosolium, mit eingewurzelten Irrtümern, wie den vermeintlichen Kirchenräumen des Coem. majus, u. a. m. hat er aufgeräumt.

Viel mehr Berechtigung als bei den Grabanlagen, wenngleich nur aus praktischen Gründen, hat die mit Rom beginnende Betrachtungsweise für die sepulkrale Malerei. Bietet uns doch nur Rom neben den wenigen Über-

---

5) Die Bedeutung des letzteren ist besonders durch V. Schultze (und J. Führer), Die altchristlichen Grabstätten Siziliens. Berlin 1907, S. 255 ff., klargestellt worden.

6) N. Müller, Koimeterien. Die altchristlichen Begräbnisstätten. Realenzykl. f. protest. Theol. u. Kirche. 3. Aufl., X. Bd., Leipzig 1902, bietet die vollständigste Gesamtübersicht, die für die Folgezeit durch die Berichte in der Röm. Quartalschr. f. christl. Archäol. sowie durch die von G. Stuhlfauth bearbeitete kunstgeschichtl. Bibliogr. in Theol. Jahresber. ergänzt wird.

7) Über die rührige Katakombenforschung der letzten Jahre unterrichten Marucchi, Roma Sotterranea Crist. N. S. I, fasc. 1 sowie in den Ausgrabungsberichten des Nuovo Bullet. und die neu erscheinenden Artikel bei Cabrol, Dictionnaire d'archéol. chrét. et de liturgie. Paris 1907. Inzwischen ist ein neues Kriterium zur Entstehungsgeschichte der Galerien aufgezeigt worden durch Bonavenia, Nuovo Bull. di archeol. crist. 1908, p. 205.

bleibseln Neapels so frühe Reste von ihr. Der maßvollen Kritik Sybels an Wilperts grundlegender Publikation, seiner Anerkennung der im einzelnen aufgewandten Sorgfalt, wie seiner Ablehnung der aus kirchlicher Lehrauffassung geschöpften Interpretation wird die vorbehaltlose Forschung nur zustimmen können. Im übrigen ist es weniger die Herstellung eines topographisch geordneten Corpus —, diesem Bedürfnis wird durch Wilperts Register einigermaßen genügt, — als die entwicklungsgeschichtliche Durchdringung des Materials, was ich — freilich auch bei Sybel selbst — in gewissem Grade vermisse. Immerhin bedeutet bei ihm die Scheidung der beiden von der Antike ererbten Typen der (meist fiktiven) architektonischen Stuckdecke und der unmittelbar aus der Malerei hervorgegangenen Laubendecke, deren früh, z. B. in Neapel, einsetzende Vermischung er klar erkennt, eine wesentliche Errungenschaft. Die fortschreitende Synthese hätte sich aber auch in den römischen Katakombenmalereien verfolgen lassen, wo das Stabwerk der Laube sich mehr und mehr den strengeren Rahmungen der Stuckdecke nähert und zuletzt in solche, die den Charakter eines schweren, jüngeren Zeitstils tragen (Coem. majus), verwandelt. Beim Architekturstil (bzw. Inkrustationsstil) der Wandbemalung hat Sybel vollends einen erst im 3. bis 4. Jahrhundert eindringenden jüngeren Typus, der durch das nachgeahmte Opus sectile und geometrisches Deckenmosaik sein eigentümliches Gepräge erhält, von der älteren Weise (Ampliatusgruft, Cap. greca) nicht unterschieden. Daß die neue Art ihren Ursprung im Orient hat und dort mit figürlicher Malerei Hand in Hand geht, läßt sich seit der Entdeckung der palmyrenischen Katakombe nicht verkennen[8]). Das frühere Auftreten gemalter Inkrustation in Rom aber beschränkt sich auf wenige Fälle (s. o.) oder auf den Sockelstreifen der Wand. Was sich hingegen als lokalrömisches System der Wanddekoration darstellt, ist aus einer viel früheren Fortbildung oder vielmehr Schrumpfung des illusionistischen Architekturstils hervorgegangen, ist im Grunde nichts anderes als der noch weiter versimpelte, aus dem Hause in die Grabkammer übertragene sogenannte fünfte pompejanische Stil. Daß er hier noch eine, allerdings nur schwache, Entwicklung, d. h. eigentlich eine völlige Auflösung, erfährt, indem sich die Wandteilungen, welche im Anfange höchstens auf die Arosolien Rücksicht nehmen, später zu Rahmungen um dieselben und sogar um die Fachgräber (loculi) zusammenschließen, ist auch Sybel nicht entgangen. Mit der Vorstellung eines Laubengerüstes wird jedoch selten Ernst gemacht, wie auch mit derjenigen architektonischer Glieder, und nur ausnahmsweise mit der Gartenidee (Cubicolo dei Cinque Santi), der das verbreitete Zaunmotiv am

---

[8]) Vgl. zu dieser Strzygowski, a. a. O. S. 25 ff. und die gründlichen Ausführungen von B. Farmakowskij, Nachr. d. russ. archäol. Inst. 1900, S. 172 ff. (russisch).

Sockel entstammt. Die christlichen Paradiesesvorstellungen finden allerdings —, darin hat Sybel Recht, und Dütschke hat neuerdings für die Plastik an den Baumsarkophagen [9]) nachgewiesen, daß sie im Bilde des Elysium ihre antike Parallele haben, — in jenen Elementen und im gemalten Blumenschmuck der Gräber fertige Ausdrucksmittel vor. Wir dürfen die Girlanden und verstreuten Blütenzweige nach dem Zeugnis der Grüfte Siziliens und Neapels unbedenklich als gemeinhellenistischen Grabschmuck ansehen, der in der Blumenstadt Alexandria gewiß nicht weniger üppig wucherte. Im Orient begegnet uns außerdem noch die sich damit berührende textile Wanddekoration (Kyrene, Bâwit), — nirgends aber das römische System.

Wie antike Jenseitsvorstellungen mit dem gewohnten Sinnbild in die christlichen hinübergleiten, macht Sybel sodann für das Lebenswasser (Refrigerium) klar, besonders in der feinen Würdigung des Oceanuskopfes des nach letzterem benannten Cubiculum. Überhaupt kommt die Stärke seines Gesichtspunktes bei allen der Antike entlehnten Symbolen zur Geltung. Aus lebendiger Einfühlung in den Zeitgeist gewinnt er den überzeugenden Satz, daß die Jenseitsstimmung der bakchischen oder apollinischen Sphäre auch ohne die Beziehung auf den Gott fortwirkte. Gerade die sich allmählich vollziehende Auslese der Motive beweise, daß man fortfuhr, die Symbole sinnbildlich zu verstehen. So hatten die Vögel, die sich im christlichen Gräberschmuck erhielten, schon vorher sepulkrale Bedeutung, vor allem Taube und Pfau. Der letztere verdankt sie als Vogel der Juno dem Vorstellungskreise der kaiserlichen Apotheose. Durch den Nachweis dieser Tradition erübrigen sich alle christlichen Deutungsversuche desselben, die sich vorwiegend an den Aberglauben von der Unverweslichkeit seines Fleisches knüpfen. Allen gekünstelten, bei den Kirchenvätern nicht vor dem 3. Jahrhundert zu belegenden Erklärungen werden wir auch Sybels Auffassung der Ernteszenen und Jahreszeitenbilder als fließender Gedankenspiele vorzuziehen haben, die im Sinne der antiken Metapher die „Zeit froher Erfüllung« bedeuten und daher leicht zum Ausdruck der messianischen Erwartung werden konnten. Einzeln können das Frühlingsbild oder die Weinlese auch die Beziehung auf das Paradies erhalten. Bei der letzteren spielte aber jedenfalls das christliche Gleichnis früh hinein. Der Zusammenfassung zum Zyklus (Crypta Quadrata) ist schwerlich höhere symbolische Bedeutung beizumessen. Christlicher Gedankeneinschlag beherrscht in viel stärkerem Grade die Mahlszenen, deren zentrale Stellung im Grabschmuck nach Sybel darauf beruht, daß in ihnen die Jenseitshoffnungen der Verstorbenen ohne portraithafte Wiedergabe derselben verkörpert sind. Durch die Art, wie hier alle Faktoren erfaßt sind, wird der Gegenstand, soweit es überhaupt

---

9) H. Dütschke, Ravennatische Studien. Leipzig 1909, S. 136 ff

möglich ist, vollkommen aufgehellt[10]). Die der Antike geläufige Auffassung der Seligkeit unter dem Bilde des Mahles fließt mit der jüdisch-christlichen Vorstellung vom messianischen Vollendungsmahl zusammen, das auch in den Evangelien noch anfangs als ein irdisches verstanden wurde, durch die Kreuzigung und den Auferstehungsglauben aber zum jenseitigen wird. Gegenüber Wilperts spiritueller Ausdeutung dieser Bilder ist mit Sybel jedenfalls daran festzuhalten, daß die Vorstellungen für die im naiven Zustande verharrende Masse konkrete waren. Darum eben konnten die antiken Bildtypen ohne Schwierigkeit übernommen werden. In der Tat ist das älteste, dem antiken Totenmahl noch so ganz entsprechende Beispiel »des Mahles im Sitzen« in der Flaviergalerie anders überhaupt nicht zu erklären. Und mögen selbst in den späten vier »himmlischen Mahlen« die Personifikationen der Irene und Agape dem Ritus der christlichen Liebesmahle entstammen, so bleiben es dennoch Seligenmahle. Das »Mahl am Boden« nimmt schon früh eine deutlichere messianische Färbung an, doch lehnt Sybel für die Darstellung der Cap. greca wie für die Mahlszenen der Sakramentskapellen nicht nur die eucharistische Deutung, sondern auch die unmittelbare Beziehung auf das Speisungswunder ab. Da aber das letztere schon zu den älteren Gebetsparadigmen (s. u.) gehört, so dürfte es kaum zu entscheiden und wohl auch von Sybels Standpunkt im Grunde ein und dasselbe sein, ob die Maler an seine Wiederholung im Jenseits dachten, wobei Verstorbene als Tischgenossen erscheinen, oder ob sie mit den zugefügten Körben der Brosamen und den Fischen nur das Seligenmahl als das messianische kennzeichnen wollten. Ebensowenig wird man jede Beziehung auf die Eucharistie auszuschließen haben, sondern nur eine rituelle sowie die rein historische Auffassung dieser Bilder. Daß der Komposition wieder ein antiker Bildtypus des Mahles mit sieben Gästen zugrunde liegt, ist kaum zu bezweifeln, wenn auch die von Sybel beigebrachten beiden Vibiabilder der Sabazios-Katakombe als verhältnismäßig späte und wohl schon christlich beeinflußte Beispiele an sich wenig beweisen[11]). Aus der eucharistischen Auffassung

[10]) Einen Vorgänger hat Sybel für die Anknüpfung der christlichen Gedankenentwicklung an die heidnische in C. M. Kaufmann, Die sepulkralen Jenseitsdenkmäler der Antike und des Urchristentums. Mainz 1899, S. 194 ff.

[11]) In der Deutung des Hauptbildes kann ich Sybel, a. a. O. I, S. 201, nicht zustimmen. Es scheint mir klar, daß der siebente Tischgefährte nur deshalb fehlt, weil eben Vibia dazu ausersehen ist. Ihr, die, vom Bonus Angelus eingeführt, links das Tor durchschreitet, wird vom zweiten Gelagerten der Kranz hingereicht und vom letzten der Reihe die Fischspeise gewiesen. Zwei völlig getrennte Szenen zu erkennen, sind die meisten Erklärer wohl dadurch verleitet worden, daß sie den Namen Vibia, der über der dritten (weiblichen) Gestalt der Mahlgenossen steht, auf diese bezogen. Er ist jedoch offenbar nur Bestandteil der gesamten Überschrift » Bonorum judicio (Vibia) judicata« (oder judicatur, aber schwerlich judicati, wie man gewöhnlich liest; vgl. Phot. Parker). Und diese erläutert

des Fisches der Speisungswunder würde auch die Entstehung des Fischsymbols zu verstehen sein, wie schon Dobbert annahm[12]), der seine Hineinziehung ganz wie Sybel zunächst in seiner Bedeutung als allgemeiner Volksnahrung begründet sah. Für die Priorität dieser wohl aus Joh. VI, 53—57 herzuleitenden Vorstellung kann die Freske der Cap. greca geltend gemacht werden. Vor der noch neuerdings von anderer Seite vertretenen Ableitung des Fischsymbols aus der Taufe Christi hat sie die größere Wahrscheinlichkeit[13]) voraus, weil dadurch ein Evangelienwort als Ausgangspunkt der Bildallegorie erscheint, mithin die Beziehung zwischen dem christlichen Gleichnis und dem antiken Typus sich ebenso geknüpft hätte wie beim guten Hirten (s. u.) und der Weinlese. Andrerseits ist nachträglich eine Verknüpfung des fertigen Sinnbildes mit der Taufsymbolik auf Grund der Idee von den Menschenfischern leichter verständlich als der umgekehrte Weg der Gedankenbildung. Die »pisciculi« haben hier den »piscis« nach sich gezogen. Es müßte denn mit der Taufe eine vorchristliche Fischsymbolik übernommen worden sein.

Daß die bildliche Tradition bei allen vorerwähnten Motiven letzten Endes in der klassischen Antike wurzelt, sie mögen sich noch so christlich färben oder sogar neue christliche Symbole wie den Fisch aus sich hervorgehen lassen, ist nicht wohl zu bestreiten. Die Anwendung des Begriffs der christlichen Antike stößt erst da auf ernstliche Bedenken, wo ohne die Annahme einer Art von Neuschöpfung nicht mehr auszukommen ist: — bei den sogenannten »Erlösungstypen« Sybels. Das Vertrauen auf die Errettung aus dem Tode sollen diese Sinnbilder ohne erzählerisches Interesse aussprechen. Warum überwiegen nun unter ihnen in den Katakombenmalereien anfangs die alttestamentlichen Typen? Was hat ihre Auswahl und die Häufigkeit ihres Vorkommens bestimmt? Was ist ihre ursprüngliche Bedeutung? Diese alten Fragen leben für jede neue Untersuchung immer wieder auf. Sybel bietet für sie keine zureichende Antwort. Die einzelnen Szenen sind nach seiner Ansicht unmittelbar aus der religiösen Überlieferung geschöpft. Die größere Beliebtheit gewisser Motive soll sich aus der vollkommeneren Befriedigung des wundersüchtigen Geschmackes durch sie und aus der

---

den Vorgang ganz so wie die vorhergehende Inschrift »Inductio Vibie(s)«. So komme ich zu einer auch von Kaufmann, a. a. O. S. 211, etwas abweichenden und, wie schon Stephani, zu einer einheitlichen Auffassung des Bildes. Die richtenden »Boni« sind dann natürlich die zum Mahle versammelten Seligen selbst, man wird aber hier mit Kaufmann auch schon christliche Einflüsse erblicken müssen.

[12]) Dobbert, Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst. Rep. f. Kunstw. 1890, (XIII), S. 365 ff. u. 427 ff.; vgl. jedoch F. J. Dölger, Das Fischsymbol in frühchristlicher Zeit. I. Rom 1910. Suppl. 17 d. Röm. Quartalschrift, S. 139 ff.

[13]) Ich folge darin Dobbert, a. a. O. S. 429 ff., und kann mich durch die entgegengesetzten Ausführungen Dölgers, a. a. O. S. 76 ff. u. 122 ff., nicht überzeugt erklären.

besonderen Deutlichkeit des Gedankenausdrucks erklären. Als primärer und allgemeiner Grundgedanke aber gilt Sybel die darin ausgedrückte Gewißheit der Erlösung der Christen aus dem leiblichen Tod. Allein man fragt hier unwillkürlich: warum verfielen sie dabei zuerst auf die jüdischen Zeugen des Alten Testaments? Die Vorstellung des alttestamentlichen Prototyps für Christus ist viel jüngeren (wohl erst origenischen) Ursprungs. Auch die Vorbildlichkeit gewisser alttestamentlicher Gestalten wie Daniels und der drei Jünglinge für das Ausharren in religiöser Bedrängnis kommt für Sybel erst als sekundäre Bedeutung der Bilder in Betracht. Damit wäre wenigstens erklärt, weshalb gerade diese Gestalten eines jüdischen Trostbuchs zur Darstellung kamen. Und nur aus diesem Gesichtspunkte vermag Sybel die Umbildung gewisser Typen, z. B. Daniels zur nackten Wiedergabe, oder gar die Neuschöpfung anderer, so vor allem der Weigerung der drei Jünglinge vor Nebukadnezar, wahrscheinlich zu machen. Aber auf die Entstehung der eigentlichen Stammtypen haben die Christenverfolgungen gewiß noch keinen Einfluß ausgeübt. Und um diese handelt es sich doch zunächst, — denn wir sind durchaus nicht a priori berechtigt, auf sämtliche alttestamentlichen Bilder ein und dasselbe Erklärungsprinzip anzuwenden. Fassen wir aber nur die ältere Schicht ins Auge, so ist für alle jene Fragen bereits eine befriedigende Lösung gefunden durch den von K. Michel erbrachten Nachweis, daß sie ihre ursprüngliche literarische Grundlage in jüdischen Gebeten hat [14]). Diese und die daraus entstandenen frühchristlichen exorzistischen Gebete bilden das gesuchte Mittelglied zwischen den alttestamentlichen Schriftstellen und den Kunsttypen. War doch in ihnen eine nahezu übereinstimmende Auslese von Beispielen (Paradigmen) göttlicher Hilfe in der Todesnot bereits getroffen. Die einschlägigen Ausführungen Sybels waren durch diese Ergebnisse schon bei ihrem Erscheinen überholt [15]). Wir werden aber zu einem weiteren Schlusse gedrängt, den Strzygowski wieder mit aller Entschiedenheit gezogen hat, — daß es nämlich eine jüdische Kunst gegeben haben muß, eine Überzeugung, die ich längst teile, und daß die Juden selbst für jene Motive auch den bildlichen Ausdruck gesucht und gefunden

---

[14]) K. Michel, Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit. Leipzig 1902. Studien üb. christl. Denkm., hrsgb. von J. Ficker. N. F. 1. Heft, S. 35 ff.

[15]) Sybel nimmt nur nachträglich, a. a. O. I, S. 303, zur Michel'schen Arbeit Stellung und verkennt ihre Tragweite, wenn er in den Sterbegebeten und in den Katakombenbildern »parallele Niederschläge« der christlichen Vorstellungen sieht. Ausnahmsweise kann die bildende Kunst wohl mit der poetischen Gestaltung Schritt halten oder sie sogar anregen, im allgemeinen aber eilt die dichterische Phantasie in der geistigen Entwicklung der künstlerischen voraus. Überdies ist noch gar nicht ausgemacht, daß erst die christlichen und nicht schon die jüdischen Gebete die Bilder hervorgerufen haben (s. u.). Jedenfalls aber sind die Sterbegebete selbst aus den älteren exorzistischen entstanden, wie Michel gezeigt hat.

haben [16]). Die Frage bleibt jedoch, wie diese Kunst aussah. Darüber hat auch Strzygowski, der nur die Illustration der Heiligen Schrift im Auge hatte, keine weitergehenden Vermutungen ausgesprochen. An sich steht kein ernstliches Bedenken der Annahme entgegen, daß in Alexandria das mit der hellenistischen Kultur in enger Berührung lebende Judentum der Diaspora dem malerischen Wandschmuck im Hause und im Grabe Raum gewährt habe. Wir werden sogar durch die aus der bakchischen Sphäre geschöpften Malereien der jüdischen Katakombe der Vigna Randanini aus dem 3. Jahrhundert darin bestärkt. Daß sie nichts Eignes enthalten, beweist nicht mehr, als daß hier eine andere Richtung herrschte. Aber selbst wenn jüdische Grüfte in Alexandria schon die Stammtypen der ältesten Katakombenfresken darboten, so folgt daraus noch nicht, daß sie erst für die Grabstätten geschaffen sind — und um so weniger, daß die antike Kunst allein oder vorwiegend die Motive geliefert haben muß, — wenigstens ist das nicht generell anzunehmen. Vielmehr ist wirklich mit einer Art Urzeugung zu rechnen. Ihre Keime liegen in den primitiven Bildideen einer volkstümlichen Kleinkunst. In den nicht allzu seltenen Amuletten aus altchristlicher Zeit dürfen wir Proben einer Denkmälergattung erblicken, in der sich Gebete und Zauberformeln zu bildlichem Ausdruck verdichtet haben. Die Mehrzahl entstammt zwar anscheinend dem gnostischen Kreise, aber die Gnosis wächst doch aus demselben Mutterboden hervor, auf dem in Alexandria das Christentum Wurzel schlug. Was wir an zweifellos christlichen Amuletten besitzen, gehört allerdings schon einer jüngeren Zeit an und zeigt wohl durchweg neutestamentliche Typen [17]). Und doch müssen wir schon aus diesen schließen, daß es solche mit den älteren Stammtypen gegeben hat, daß der Gebrauch sich in den Christuswundern fortgesetzt haben und nicht erst mit ihnen aufgekommen sein kann, entsprechend der Entwicklung der christlichen Gebete. Auch mag sich wohl noch manches bisher unbeachtete Stück in Museen oder Privatsammlungen erhalten haben. Unmittelbare Zeugnisse liefern andere Denkmäler der Kleinkunst. Daß die rohen Bilder der Schale

---

[16]) J. Strzygowski, Eine alexandrinische Weltchronik. Denkschr. d. K. Akad. d. Wiss. in Wien. Phil.-Hist. Kl. Wien 1905. S. 184. — Orient oder Rom, S. 21 ff. — Als »heuristische Hypothese« hat jetzt auch Sybel, a. a. O. II, S. 109, solche Erklärungsversuche gelten lassen.

[17]) Obenan steht das von Ainalow, a. a. O. S. 194 ff., veröffentlichte Stück, das auf der Gegenseite echt gnostische Typen trägt; vgl. dazu auch E. Pridik, Journ. d. Minist. d. Volksaufklärung 1901, S. 91 und Ainalow (ebenda) S. 133 (russisch). Der gleiche Fall ist durch ein Amulett mit Dämonenbeschwörung im K. Friedrich-Mus. belegt; vgl. Beschr. d. Bildw. d. Christl. Ep. 2. Aufl., Bd. III, 1, Nr. 825. Als rein christliche Beispiele kommen vor allem die Goldenkolpien von Adana in Betracht; Strzygowski, Byz. Denkm. I, S. 97, und Taf. VII. Vgl. auch Schlumberger, Mél. d'archéol. byz. I, p. 117 und Leclercq bei Cabrol, a. a. O. I, 2, c. 1817 (Amulettes).

von Podgoritsa nicht Zerfallsprodukte einer antikisierenden Kunst, sondern Gebilde einer naiven Phantasie sind, verbürgen die unverkennbar dem Gebet entstammenden Beischriften[18]). Aufgestoßen sind mir ferner ein Schalenboden und mit einem Danieltypus, von denen der erstere ganz den schematischen Charakter einer solchen apotropäischen Komposition trägt. Wie im ältesten Katakombentypus ist die Gestalt bekleidet und dazu noch mit einem Hut ausgestattet, der an Kopfbedeckungen des jüdischen (bzw. syrischen) Ashburnham-Pentateuch[19]) erinnert. Die unvollständige, aber un-



Abb. 1.

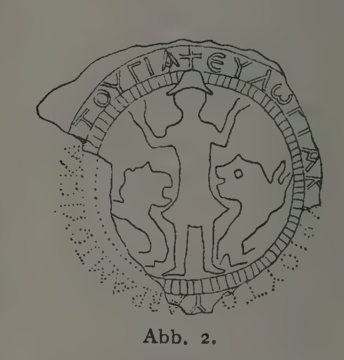


Abb. 2.

zweifelhaft zu ergänzende Inschrift von trefflichem epigraphischen Gepräge verbürgt den judenchristlichen Ursprung dieser Gefäßscherbe[20]). Sie enthält die Berufung auf den »Gott (der Väter) Abrahams, Isaaks und Jakobs«. Stünde nicht das Kreuz an der Spitze, so könnte man die Darstellung für vorchristlich halten, — doch dürfte auch der Ausdruck Εὐλογία den christlichen

[18]) Garrucci, a. a. O. t 463, 3. Die hohe Bedeutung dieses Denkmals ist schon von Michel, a. a. O. S. 113, und besonders in einer Besprechung seines Buches von A. Jakoby, Monatsschr. f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst 1903, VIII, S. 264 ff., erkannt worden. Sehr richtig wird von dem letztgenannten überhaupt der vulgäre Charakter des Urchristentums und seine Beziehung zum gnostischen Kreise eingeschätzt. Treffend bezeichnet er die Bilder geradezu als Gebete in bildlicher Form, auffallenderweise ohne auf die vermittelnde Rolle der Amulette hinzuweisen.

[19]) Vgl. über diesen Strzygowski, Or. od. Rom, S. 21 ff. und O. Wulff, Die umgekehrte Perspektive usw. K. Wiss. Beiträge, A. Schmarsow gewidm., Leipzig 1907, S. 37, Anm. 40.

[20]) Das im Kunsthandel angebotene Stück, das ich beistehend nach eigener Aufnahme (nebst Ergänzung der Inschrift) abbilde, konnte leider nicht für das K. Friedrich-Museum festgehalten werden, sondern ging in Privatbesitz über. Die Buchstabenverteilung könnte auch eine etwas andere gewesen sein, z. B. mit Abkürzung ABP, doch sichert der Schluß ΓΙΑ die Anwendung der Formel. Vgl. zu dieser Michel, a. a O., S. 3, 4, 9 usw.

Charakter bestätigen. Der Bildtypus aber ist einem uralten orientalischen Schema nachgebildet[21]), in dem die von zwei Tieren symmetrisch umgebene Menschengestalt nunmehr in reinster Frontalität dem Gebetsgestus unterworfen wurde. Diese strengen Darstellungsprinzipien sind also weder, wie Wilpert meint, um ihres künstlerischen Wertes willen mit bewußter Entscheidung von der christlichen Kunst aufgebracht worden, noch kann die Rückkehr oder sagen wir mit Sybel »das Zurückfallen« zu ihnen als eine Verkümmerung antiker Form angesehen werden. Wenn die hellenistische Kunst auch schon die Flächenprojektion der frontalen Menschengestalt anwendet, so ist ihr doch höchstens die Armhaltung des Oranten entlehnt. Die Komposition aber geht auf das primitive Schema zurück, das unverlierbarer Besitz der sich durch alle Entwicklungen erhaltenden vulgären Kunstübung geblieben ist, zumal im Orient. Die christliche oder die ihr voraufgehende jüdische Kunst fängt also gewissermaßen wieder von vorne an. Daß sie jeden Bildtypus auf diese Weise hervorgebracht habe, soll damit nicht behauptet werden, aber es ist ihr beherrschendes Gestaltungsprinzip, und wo sie antike Motive entlehnt, erfahren diese mehr oder weniger eine dem entsprechende Vereinfachung (s. u.). Die Typenbildung ist daraufhin im einzelnen zu untersuchen, wozu Sybel wertvolle Beiträge geliefert hat.

Neugebildet aus dem Grundmotiv des Oranten ist zunächst nach dem doppelten Prinzip der Reihung und der Symmetrie auch der Typus der drei Jünglinge im feurigen Ofen, die als Gebetsparadigma mit Daniel eng zusammengehören. Aber sogar bei einer neutestamentlichen Szene, der Magieranbetung (s. u.), ist ein Schema orientalischer Reihenkomposition zur Anwendung gekommen. Und so mag davon in Alexandria noch ausgiebigerer Gebrauch gemacht worden sein zur Veranschaulichung des Durchzugs der Israeliten durch das Rote Meer, der ältesten von allen Berufungen des jüdischen Gebets. In den Fresken einer Grabkapelle der libyschen Oase von El-Bagâuat, wo uns sozusagen ein Auszug aus der sepulkralen Malerei Alexandrias erhalten blieb, haben wir eine solche Darstellung kennen gelernt[22]). Die primitive Bildgestaltung dieser Malereien ist eben nicht ausschließlich auf das unentwickelte Kunstvermögen der koptischen Bevölkerung zurückzuführen. Mancher Umstand spricht dafür, daß in ihnen noch im 4. bis 5. Jahrhundert zum Teil die einfachen Urtypen in freierer Wiedergabe fortleben, die wohl schon in jüdischen Grüften Alexandrias ihren ersten malerischen Nieder-

[21]) Vgl. die Zusammenstellung bei J. Smirnow, Eine syr. Silberschüssel a. d. Gouv. Perm. St. Petersburg 1899, S. 38 ff. (russisch).

[22]) W. de Bock, Matériaux pour servir à l'archéol. de l'Égypte chrétienne. St. Petersbourg 1901, pl. IX/X. Die Bedeutung dieser Fresken für die Ursprungsfragen der christlichen Kunst ist auch schon von Jakoby, a. a. O. hervorgehoben worden. Vgl. dazu noch die vortrefflichen Erläuterungen von Ainalow, Wizant. Wremennik 1902, S. 152 ff.

schlag gefunden und dann in der christlichen alexandrinischen Malerei eine Veredlung durch hellenistische Formensprache erfahren hatten, um der römischen u. a. Schwestergemeinden weitergegeben zu werden. Ist es etwa bloßer Zufall, daß wir in Rom bei Daniel die Grube nur einmal und dann wieder in El-Bagâuat dargestellt sehen, daß Isaak hier als Orant wiedergegeben ist, was wieder in Rom nur ausnahmsweise vorkommt[23]). Von den übrigen Stammtypen könnte allenfalls Noah in der antiken Kunst sein Vorbild haben. Aber auch er hat anfangs die Gebetsstellung, und die Arche vertritt den Kasten schon in der einfachen Version des Jahwisten, wie Sybel selbst bemerkt. Sie hat also wahrscheinlich erst durch die fortschreitende Hellenisierung der Bilder Ähnlichkeit mit der Kiste einer Danae oder Auge gewonnen. Alle Erweiterungen des Bildtypus aber sind christlichen Ursprungs[24]). Eher könnte der Doppeltypus der Verschlingung und Ausspeiung des Jonas in Anlehnung an die Antike entstanden sein. Denn darin wird man jedenfalls mit Sybel den Kern des Zyklus der Katakombenfresken erkennen dürfen, mag auch im erhaltenen Gesamtbestand die Ruheszene zeitlich voranstehen[25]). Sybel weist nun auf parallele Mythen hin, die betreffenden Darstellungen aus der Herakles- und Jasonsage in der älteren Vasenmalerei fallen jedoch kaum ins Gewicht. Daß aber die christlichen Maler das Bild unter der unmittelbaren Anregung des Buches Jona und des darin enthaltenen Dankpsalmes — (nach Sybels Zugeständnis) nicht etwa im Sinne des Auferstehungsglaubens — gleich in antikem Stil geschaffen haben sollten, ist wenig wahrscheinlich. So mag denn auch der Seedrache sich erst an Stelle eines weniger klassischen Ketos der jüdisch-christlichen Kleinkunst eingedrängt haben, wie es uns noch in El-Bagâuat begegnet[26]). Von allen bei Sybel besprochenen Bildtypen hält die Himmelfahrt des Elias als einziger seinem Erklärungsprinzip wirklich Stand, scheint sie doch einem Typus der kaiserlichen Apotheose auf einer Münze Konstantins d. Gr. nachgebildet zu sein. Dafür gehört sie aber auch mit mehreren anderen Szenen zusammen zweifellos erst einer jüngeren Schicht alttestamentlicher Bildtypen an (vgl. Kap. II).

---

[23]) W. de Bock, a. a. O. pl. IX; J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms. Taf. 41, 2 und S. 351; Ainalow, a. a. O. S. 171.

[24]) Sybel, a. a. O. I. S. 213 ff. Im 3. Jahrh. kommt die Taube mit dem Ölzweig hinzu, und diese bewirkt wohl die Umdrehung der Gestalt ins Profil. Die Hinzufügung der Familie Noahs auf der Münze von Apamea hat ihre Parallelen in El-Bagâuat und auf dem bekannten Trierer Sarkophag.

[25]) Sybel, a. a. O. I, S. 216 ff.; Wilpert, a. a. O. Taf. 26, 1 und O. Mitius, Jonas auf den Denkmälern d. christl. Altertums. Freiburg 1897. Archäol. Stud., hrsgb. v. J. Ficker, 4. Heft, S. 5 u. 90 ff., ist bereits für die Priorität der Doppelszene mit dem Drachen eingetreten.

[26]) W. de Bock, a. a. O. pl. X; vgl. Ainalow, a. a. O. S. 172.

Bewährt sich nun Sybels Gesichtspunkt den neutestamentlichen Typen gegenüber, wie man erwarten müßte, da bei ihnen jedenfalls schon christliche Neuschöpfung einsetzt? Wenn wir ihr Aufkommen in den Katakombenfresken beobachten, so drängt sich uns als wichtigste Tatsache die anfängliche Unfertigkeit der Typen auf. Wir sehen, daß die christlichen Maler durch das Fehlen jeder bildlichen Tradition in eine gewisse Verlegenheit geraten. So herrscht bei diesen Vorwürfen anfangs eine größere Freiheit. Beweist dieser Umstand, daß die neutestamentliche Typenbildung an sich nachhinkt, so zeigt sich im übrigen, daß sie zunächst doch nicht anders bewertet werden darf. Am meisten fällt auf, daß der Wundertäter selbst anfangs gänzlich fehlt. Nur die Wirkung der Gotteshilfe wird veranschaulicht. Der Gichtbrüchige z. B. wird sogar noch in späterer Zeit meist allein sein Bett forttragend dargestellt. Lazarus ist im ältesten Bilde in der Cap. greca selbst zweimal, aber auch ohne Christus, wiedergegeben und in den Sakramentskapellen noch aus dem Grabe zu ihm heraustretend, in dem er später regelmäßig wie eine Mumie dasteht, die der Herr mit seinem Stabe berührt[27]). Damit ist etwa um Mitte des 3. Jahrhunderts der Typus des am häufigsten vorkommenden Wunders festgestellt, d. h. zur Zeit als die christliche Kunst bereits in die antike Formensprache hineingewachsen war. Und so viel kann man Sybel auch für andere Typen zugeben. Man wird sogar gerade wegen jener ersten tastenden Versuche nicht bestreiten können, daß die Typenbildung der neutestamentlichen Szenen sich wenigstens z. T. schon in der antikisierenden Wandmalerei vollzogen haben kann, oder doch den vorbereitenden Anteil der volkstümlichen Kleinkunst (s. o.) bei ihnen schwerer umgrenzen können. Nur muß sich auch diese Entwicklung noch in Alexandria abgespielt haben, da wir in Rom seit dem Ausgang des 2. Jahrhunderts eine rasche Zunahme der typischen Bilder und nicht etwa ihre allmähliche Entstehung beobachten. Sybel legt bei den neutestamentlichen Typen den Nachdruck auf die darin enthaltene Bezeugung des Anbruchs der messianischen Zeit, da aber anfangs nur die Wirkung dargestellt wird, so ist es klar, daß man zunächst nur in der ursprünglichen Gedankenrichtung weiterging, wie auch in den christlichen Gebeten die Berufungen auf die Wunder Christi sich gleichwertig in exorzistischem Sinn den alttestamentlichen Paradigmen anreihen (vgl. Michel, a. a. O. S. 13—17). Daß die Person des Wundertäters dahinter steht, kommt erst mit seiner fortschreitenden Vergottung als bedeutsamer neuer Faktor mehr und mehr zur Geltung. Hand in Hand damit wächst die Beliebtheit der vorbildlichen Totenerweckungen, die Sybel mit Recht auf den unmittelbaren Eingang in die Seligkeit bezieht, während der Auferstehungsgedanke noch fern liege.

---

[27]) Wilpert, Fractio panis, Taf. IX und S. 4 sowie Die Malereien der Katakomben, Taf. 39,1 u. 46,2 und S. 311 ff.

A priori wenig berechtigt erscheint die Absonderung gewisser Typen als Sinnbilder der »Erlösungsmittel«, da Sybel selbst im »Wein- und Brotzauber« höchstens Anspielungen auf die Eucharistie erblickt. In den Gebeten unterscheidet sich ihre Erwähnung in nichts von den Bezeugungen der Wunderkraft Christi. Sybels Vermutung, daß der Bildtypus für die Weinverwandlung geschaffen und dann erst auf die Brotvermehrung übertragen sei, gewinnt aber dadurch an Wahrscheinlichkeit. Die abgekürzte Darstellung der Weinkrüge und der Brotkörbe für sich und so auch das Stilleben mit dem Fisch aus den Lucinakrypten, mag nun das Weinglas dabei sein oder nicht, wird man dann nicht anders als bei den Mahlszenen im Sinne der himmlischen Speise, die allerdings als eucharistische gedacht ist, verstehen dürfen. Daß allmählich die symbolischen Beziehungen in den Mittelpunkt rückten —, man denke an die Apsisfreske der Katakombe von Alexandria [28]) —, ist freilich nicht zu verkennen. Wenn man die Bedeutungsverschiebung ins Auge faßt, kann man allenfalls diesen und einigen anderen Bildern eine Sonderstellung einräumen. Unter verschiedenem Gesichtspunut wird sogar das alttestamentliche Quellwunder des Moses von Sybel so gut wie von Wilpert den Sinnbildern der »Erlösungsmittel« zugerechnet. Beide lassen gleichwohl dafür die einfachere Bedeutung einer Errettung aus Todesnot gelten, und diese müssen wir im Sinne der Paradigmen als die primäre betrachten. Beide erblicken darin auch die Erquickung durch das Lebenswasser. Von da aus gelangt nun Sybel (auf Grund von Kor. I. 10) zur Beziehung auf das Abendmahl. Allein es fehlt jede Bestätigung dafür, daß die Paulinische Auffassung des Felsens mit dem lebendigen Quell in der Kunst ihren Widerhall gefunden habe. Eher wird man denn doch mit Wilpert eine Bezugnahme des Quellwunders auf die Taufe anerkennen und in ihr den Grund erblicken, weshalb die Szene in den Sakramentskapellen mit dem Fischer zusammengestellt wurde. Das Wasser als rein gegenständliches Motiv im Sinne von Sybels Erklärungsversuch scheint mir hier doch nicht auszureichen. Überhaupt treten gerade die Hinweise auf die Taufe in den Bildern deutlicher hervor. Die Zurückhaltung Sybels in der Frage nach der symbolischen Bedeutung des Fischers bleibt gegenüber der frühen Verbreitung, die seine Auffassung als Menschenfischer erfahren hat (vgl. Dölger, a. a. O. S. 1 ff u. Michel, a. a. O. S. 77), schwer verständlich. Gerade von seinem Standpunkt würde sie als Antrieb zunächst zur Hereinziehung eines antiken Genrebildes in der Flaviergalerie und dann für die Verbindung derselben mit einem Taufbild selbst in den Sakramentskapellen eine befriedigende Erklärung bieten. Wenn irgendwo, so wird in solchen Typenverbindungen, die in der ältesten Sarkophagplastik

---

[28]) Vgl. zu dieser die Ausführungen von Dobbert, a. a. O. XIII, S. 375 ff.

ihre Parallele haben (s. u.) die früheste Rückwirkung kirchlich gefärbter, und zwar alexandrinischer, Lehrvorstellungen auf die Kunst greifbar. Unter dieser Voraussetzung tragen die Sakramentskapellen ihren Namen nicht ganz mit Unrecht. Gibt doch auch Sybel zu, daß hier auf die Wiedergabe der Taufhandlung im Vergleich mit der ältesten freien Darstellung des Vorgangs in den Lucinakrypten der kirchliche Ritus der Handauflegung Einfluß gewonnen habe. Darauf ist wohl auch die knabenhafte Erscheinung Christi zurückzuführen. In allen übrigen Sinnbildern der »Erlösungsmittel« tritt uns wie bei der Erweckung des Lazarus der »Thaumaturg« mit der Zauberrute entgegen, die auch Moses beim Quellenwunder führt. Die christliche Malerei bleibt mit diesem Attribut nach Sybel ganz im Rahmen der Antike, sie nimmt sozusagen antiken künstlerischen Ausdruck auf für die in den Evangelien, besonders im vierten, stark unterstrichene Vorstellung von Jesus als dem Wundermanne. Aber diese Vorstellung ist eben, wie man hinzufügen muß, auf dem Boden der synkretistischen Religionsbildung erwachsen und war ihr allgemein geläufig (Michel, a. a. O. S. 15).

Aus dem gleichen Gesichtspunkt ist der älteste bildliche Niederschlag zu verstehen, den die um die Wende des 1. Jahrhunderts entstandene Kindheitslegende in den Katakomben zurückgelassen hat. Sybel trägt wieder zu viel von klassisch antiker Anschauungsweise hinein, wenn er sie in eine Linie mit heidnischen Mythen von Göttersöhnen rückt. Herausgesponnen ist sie doch aus der jüdisch-messianischen Idee, wenngleich durch solche Vorstellungen, die ihr von den griechischen Volkselementen der alexandrinischen Gemeinde entgegengebracht wurden, gefärbt [29]). Daß diese Gottessohnschaft aber für die christliche Auffassung höher einzuschätzen ist, da sie Auferstehung und Himmelfahrt (vgl. Hebr. I ff.) voraussetzt, kann nicht wohl bezweifelt werden. Für unsere Erkenntnis der frühchristlichen Gedankenrichtung ist die Erhaltung der ältesten Freske in der Priscillakatakombe, in der wir die alttestamentliche Prophezeihung (Jes. 66, 1—6; Num. 24, 17) verbildlicht sehen, von allerhöchster Bedeutung. Auch Sybel erkennt sie und die späteren Wiederholungen dieser Gruppe von Mutter und Kind [30]) mit Recht wegen des Sternes vorbehaltlos an. Andererseits wird ihm einzuräumen sein, daß die Darstellung sich wohl an einen antiken Kunsttypus göttlicher oder irdischer Mütter anschließt, wie die Nacktheit des Kindes und das Säugemotiv verrät [31]).

---

[29]) H. Usener, Geb. u. Kindheit Christi, Zeitschr. f. die neutest. Wiss., hrsgb. v. E. Preuschen 1903, IV, S. 13 ff. und zum paganen Einschlag S. 18 ff.

[30]) Wilpert, a. a. O. T. 21/2 u. 229 und S. 187 u. 199 ff. sowie vielleicht auch T. 81/3; vgl. Sybel, a. a. O. I, S. 246 ff.; Kaufmann, a. a. O. S. 122, Taf. V.

[31]) Eine freie Nachbildung des Isistypus erscheint mir noch immer (wie schon Koimesiskirche von Nicäa, S. 250, wo allerdings die Heranziehung des Stoffes aus Achmim

Mehr als eine formale Abhängigkeit von hellenistischen Elementen kann man jedoch darin schwerlich erblicken. Aber ungefähr gleichzeitig ist wie zur Bestätigung der jüdischen Botschaft vom Messias als dem Heiland aller Kranken (vgl. Math. 11, 3—5) aus synkretistischen Vorstellungen heraus, die stärker von dem allgemeinen Glauben der Zeit an Zauberei erfüllt waren, die allegorische Erzählung von der Huldigung der Magier in die Geburtslegende eingeflochten worden. Ihr Grundgedanke, die Unterwerfung aller Magie unter die Macht Christi zu verkünden, steht in engster Beziehung zu den exorzistischen Berufungen auf seine Wunder. Nachdem das neuerdings nachgewiesen worden ist [32]), entfällt auch jeder Grund, die frühe bildliche Ausprägung der Szene, wie sie uns doch wohl zuerst in der Cap. greca begegnet, zu bezweifeln. In diesem Bildtypus, der die drei Magier im Profil auf die ihnen gegenübersitzende Maria mit dem Kinde zueilend zeigt, erkenne ich vielmehr die ursprüngliche Redaktion. Daß uns in den Katakomben fortan wiederholt die zentrale Komposition mit zwei oder vier Huldigenden und erst im vierten Jahrhundert wieder die andere Fassung begegnet, — ist dem Zuge der Wandmalerei zur Umbildung eines solchen Vorwurfs ins Repräsentative zuzuschreiben. Im Orient aber ist die ältere Komposition festgehalten worden. Sie kommt daher mit jüngeren Denkmälern, die syrischen oder byzantinischen Kunstcharakter tragen, z. B. wie die ravennatischen Sarkophage, von neuem nach dem Abendlande. Und sie ist vor allem in der volkstümlichen Kleinkunst und gerade auf Amuletten mehrfach belegt [33]). Wenn sie erst nachträglich aus formalen Absichten geschaffen wäre, hätte sie schwerlich diese Verbreitung gewonnen. Sybel wird Recht darin haben, daß die Dreizahl der Magier zunächst nur eine Mehrzahl bedeutet, welche sich eben aus Gründen der monumentalen Symmetrie gelegentlich auch paarig ausdrücken ließ. Nicht in der Legende, wohl aber im Bildtypus ist diese Dreizahl ursprünglich begründet, denn der letztere fußt auf dem altorientalischen Schema der Huldigung, wie sie schon das Berliner Relief des Gudea aus Telloh wiedergibt. Daß dieser feste Bestand sich schließlich doch durchsetzt, erweist ihn als

---

auf Mißverständnis des Sternes über dem Kopfe Marias beruht) als wahrscheinlichste Annahme. Das nackte Kind findet sich auch in so frühen Darstellungen der Magieranbetung, wie auf der Vase des Museo Kircheriano und dem Mailänder Silberkasten von S. Nazaro vor, was für die Entstehung der beiden Bildtypen im gleichen Kunstkreise spricht.

[32]) Michel, a. a. O. S. 59; H. Kehrer, Die hl. drei Könige in Literatur und Kunst. Leipzig 1909, I, S. 11.

[33]) Außer den von Kehrer, a. a. O. II, S. 15 ff., zusammengestellten Beispielen vgl. besonders einen geschnittenen Stein im K. Friedrich-Museum, auf dem die Magier die lange Tracht babylonischer Gestalten haben; Beschr. d. Bildw. III, 1., Nr. 1145 Altorientalische Denkmälerparallelen dazu vgl. bei Kehrer, a. a. O. S. 2 ff.

die Grundredaktion der Szene [34]). Und damit fügt sich diese durchaus der älteren Schicht der altchristlichen Stammtypen ein (s. o.).

Freilich! — mindestens ein Menschenalter, bevor der Wundertäter in der Kunst der christlichen Gemeinden Gestalt gewann, war schon ein Idealbild des Gottessohnes geprägt worden, das, tatsächlich aus der christlichen Antike im engeren Sinn hervorgewachsen, Juden- und Heidenchristen in gleicher Weise befriedigte: der »gute Hirte«. Die neutestamentliche »Parabel«, wie sie Lukas und Johannes wiedergeben, der zuerst den Namen (ποιμὴν καλός) bringt, ist nicht einmal als unentbehrliche Voraussetzung des Kunsttypus, der uns um die Wende des 1. Jahrhunderts offenbar schon in typischer Ausprägung vor Augen steht, anzusehen. Man könnte fast vermuten, daß die poetische Ausmalung des Tragens vielmehr erst unter seiner Anregung oder wenigstens gleichzeitig aufkam. Denn Zweierlei war schon vorher gegeben, was zu seiner Entstehung oder, richtiger gesagt, zu seiner Auslösung genügenden Erklärungsgrund bietet: antiker Bildstoff und die auf ihn wirkenden alt- und z. T. auch die neutestamentlichen Gleichnisse vom Weiden der Lämmer [35]). Sie wurden nunmehr, wie auch Sybel anerkennt, auf das Jenseits bezogen. Daß der gute Hirte das ewige Leben gibt, ist der in den Totenliturgien fortlebende ursprüngliche Gedanke. Und ebenso sicher ist, daß gerade hier eine Anknüpfung an den ererbten antiken Typenschatz stattfand. Aber gerade darum bezeichnet nicht der tragende Hirte die alleinige künstlerische Urform. E i n Denkmal wenigstens bezeugt, daß auch der weidende Hirte von Anfang an gegeben war, — das Hirtenidyll der Ampliatusgruft, dessen Bedeutung auch Sybel nicht verkennt [36]). Daß es im Puttengenre gehalten ist, läßt erkennen, wie frei und unbestimmt

---

[34]) Kehrer, a. a. O. S. 11, hält den »hellenistischen« Typus der Katakomben mit zwei oder vier vorwiegend symmetrisch verteilten Magiern für den ältesten, aber seine Gründe können mich nicht überzeugen. Die absolute Chronologie der erhaltenen Denkmäler kann niemals an sich ausschlaggebend sein. Außerdem unterschätzt er, wie es die ältere Methode durchgängig tat, noch immer die selbständige Bedeutung der Kleinkunst gegenüber der monumentalen. Jene ist nicht immer von der letzteren abhängig, am allerwenigsten in der altchristlichen Stilbildung. Was wollen da ein paar ältere römische Fresken besagen, während der andere Typus in so verschiedenen Denkmälerklassen verbreitet ist. Mögen auch die übrigbleibenden Amulette, Sarkophage und Fresken mit der Dreizahl insgesamt jünger sein, so berechtigt uns das noch nicht, die entsprechende Darstellung der Cap. greca, die a priori aus äußeren Gründen einer früheren Entstehungszeit zuzuschreiben ist, für spätere Zutat zu erklären, während doch die Umgestaltung der Komposition zur Symmetrie in jenen älteren Katakombenbildern und anderen Denkmälern nach dem Schema antiker, profaner Huldigungsszenen leicht zu verstehen ist.

[35]) Die Bedeutung der letzteren für die Entstehung des christlichen Sinnbildes ist zuerst durch V. Schultze, Realenzykl. f. prot. Theol. und Kirche, Bd. IV, S. 73 ff. treffend gewürdigt worden.

[36]) Wilpert, a. a. O. Taf. 31; Sybel, a. a. O. S. 174.

auch bei diesem Gegenstande die ersten Beziehungen zwischen dem christlichen Gedanken und dem antiken Kunstgebilde waren. Hier findet sich sogar schon das Dastehen mit gekreuzten Beinen vor, beim Gotthirten aber zeigt uns eine Laune des kunstgeschichtlichen Zufalls dieses traditionelle Motiv zum erstenmal mit dem Tragen verbunden, was so unangebracht ist, daß die Übernahme von dem Paralleltypus des weidenden Hirten auf der Hand liegt [37]). Gleichwohl hat nicht einmal Sybel sich von der irrigen Meinung frei gemacht, als wenn im tragenden Hirten, den zwei Schafe symmetrisch umstehen, der Urtypus zu erblicken und die reichere Komposition mit der Herde, in der wir den weidenden meist antreffen, als eine jüngere Bildschöpfung anzusehen sei. Zuzugeben ist nur, daß solche Szenen in Rom erst später allgemeinere Aufnahme gefunden haben —, die Neapler Freske möchte ich für älter halten, — und vor allem, daß der tragende Hirte schon sehr früh aus dem antiken Idyll, dem er so gut wie der weidende angehört, herausgelöst und in jenes formelhafte Schema gepreßt worden ist, dem wir in den römischen Katakomben zuerst und am häufigsten begegnen. Aber auch er ist gewiß in Alexandria oft in freierer und reicherer Gruppierung mit der Herde dargestellt worden, ist uns doch zum Glück in Kyrene eine solche Darstellung wohl aus dem 3. Jahrhundert erhalten geblieben [38]). Was den Anstoß zur Vereinfachung gab, ist nicht zu verkennen: das Bedürfnis nach kurzem typischen Gedankenausdruck, dem die frühchristliche Kunst immer zustrebt. Das vorbildliche Schema aber bot der Danieltypus mit den beiden Löwen. So hat auch beim bedeutsamsten Sinnbild der volkstümlich naive Kunsttrieb der jüdischen Gemeinde Alexandrias stilbildend eingewirkt, in diesem Falle aber allerdings erst auf ein aus der hellenistischen Antike geschöpftes Bildmotiv.

Und wie verstanden die Heidenchristen diese Idealgestalt des Gotthirten? Ihrer mythologischen Vorstellungsweise rückte der Wundertäter in solcher Einkleidung viel näher. Wie sie mit ihrem ganzen Phantasieleben in das Gleichnis einströmte und ein Jenseitsidyll daraus schuf, das hat niemand besser verstanden als Sybel. Er hat uns verstehen gelehrt, daß Milcheimer und Hirtenstab genau so der Vergegenwärtigung dieser Sphäre dienen, wie früher die dionysischen Attribute auf den Gott der Toten hinwiesen. Die Schilderung, welche die Vision der Perpetua von dem melkenden Greise mit jugendlichem Antlitz gibt, ist nicht mehr aus der jüdischen Metapher erwachsen, sondern eine allegorische Ausspinnung der Motive des Hirtengenre, die mit ihrer Beziehung der »göttlichen Milch« auf die Eucharistie einem Clemens Alexandrinus offenbar ganz geläufig war. Sie bleibt in Wider-

37) Wilpert, a. a. O. Taf. 100; Sybel, a. a. O. S. 243.

38) Pacho, Relation d'un voyage dans la Marmarique, la Cyrenaique etc. Paris 1827, pl. LI, p. 376, von dem die oft wiederholte Abbildung herrührt.

sprüchen befangen, weil die gegebenen Motive des Bildstoffes in den Vorstellungen nicht aufgingen. Aber wenn der geistige Grundgedanke unbestimmt und dunkel blieb —, und das bleibt er doch zu allen Zeiten mehr oder weniger in jedem Jenseitsglauben, — so klammerte sich der naive Sinn der Massen jedenfalls um so fester an die konkreten Bilder. Wie wenig historisch und individuell der gute Hirte von breiten Schichten der neuen Bekenner aufgefaßt wurde, beweist am besten seine Identifizierung mit Orpheus. Denn dieser vertritt nicht bloß Christus, sondern ist er selbst geworden oder Christus Orpheus, wenn er in dessen Gestalt zwischen den beiden Schafen sitzt. Auch Sybel scheint das noch als eine Art Bildsymbolik zu verstehen. Aber kann man ohne Voreingenommenheit wohl daran zweifeln, daß der christliche Synkretismus bis zur Verschmelzung beider Persönlichkeiten ging, wenn auf einer Gemme dem frühen hellenistischen Typus des Gekreuzigten der Name des »bakchischen Orpheus« beigeschrieben ist [39]. Wollte man jedoch eine solche Darstellung gnostisch nennen, so darf man auch jene Katakombenfresken nicht anders bezeichnen. Eine so reinliche Scheidung hat sich aber schwerlich schon innerhalb des Christentums der ersten beiden Jahrhunderte vollzogen [40]. Erst die mit Clemens auffallend heftig einsetzende Polemik der Kirchenväter hat den Eindringling durch christliche Allegorisierung unschädlich gemacht, sodaß sich die Kirche schließlich sogar mit dem rein antiken Bild des Tierzaubers abfinden konnte. Mit Strzygowski möchte ich glauben, daß die verbreiteten Grabcippen, die es uns zeigen, im ununterbrochenen traditionellem Gebrauch ins Christentum übergeführt worden sind [41].

Gleich in ihren Anfängen hat sich die christliche Kunst noch ein Bindeglied geschaffen, durch das sie den gesamten malerischen Grabschmuck zur Gestalt des Gottessohnes in Beziehung setzte. Das ist die Orans. In ihr wird das in der Mehrzahl der Stammtypen enthaltene Gebetsmotiv gleichsam herausgehoben und als Leitgedanke vorangestellt. Ihre Zuwendung zum guten Hirten bezeichnet den Zielpunkt aller Berufungen auf die göttliche Hilfe [42]. Daß schon die ältesten Deckengemälde der Katakomben diese Beziehung veranschaulichen, hat die irrige Deutung der Gestalt im

---

[39]) Beschr. d. Bildw. d. Christl. Ep. III, 1, Nr. 1146; vgl. die verwandten Kreuzigungsbilder bei J. Reil, Die frühesten Darstellungen der Kreuzigung Christi. Stud. üb. christl. Denkm., hrsgb. von J. Ficker, 5. Heft, S. 57 ff.

[40]) In ähnlichem Sinne hat sich schon A. Heußner, Die altchristl. Orpheusdarstellungen, Cassel 1893 (Leipz. Diss.) ausgesprochen.

[41]) Strzygowski, Röm. Quartalschr. 1890, S. 104 ff. und Zeitschr. d. D. Palästina-Ver. 1902, S. 146.

[42]) Die innige Verbindung zwischen beiden Gestalten ist schon von Kaufmann a. a. O. S. 140 ff. als bedeutungsvoll erkannt und durch mehrfache Beispiele belegt worden, — wenngleich auch seine Auffassung der Orans der Berichtigung (s. u.) bedarf.

Sinne der Verstorbenen hervorgerufen. Heute kann sich auch die kirchlich archäologische Forschung der Erkenntnis nicht verschließen, daß in den älteren Denkmälern eine Darstellung einzelner Personen damit unmöglich beabsichtigt sein kann, — schon deshalb nicht, weil die Ausmalung der Cubicula in der Regel vor Anlegung oder Inanspruchnahme der einzelnen Gräber stattgefunden hat, wie Sybel treffend bemerkt. So sieht denn Wilpert neuerdings in den Oranten Idealbilder der Verstorbenen überhaupt, ohne an der engeren Deutung de Rossi's auf ihre Seelen festzuhalten. Und Sybel ist im Grunde mit seinen »Seligen im Himmel« darüber auch nicht hinausgekommen. Scheinbar liegt hier wirklich ein unlösbarer Widerspruch in den tatsächlichen Voraussetzungen. Das Vorkommen männlicher Oranten schließt de Rossi's Erklärung aus, ihre auffallend geringe Zahl aber bietet sowohl eine Schwierigkeit für die symbolische Ausdeutung des Typus auf die Abgeschiedenen wie vollends für jeden konkreten Zusammenhang mit den Toten. Allein dieser Widerspruch löst sich für die entwicklungsgeschichtliche Betrachtung, sobald wir die Möglichkeit einer Bedeutungsverschiebung ins Auge fassen, die doch jeder bildliche Typus erleiden kann. Da in der späteren Katakombenmalerei zweifellos nicht nur Märtyrer, sondern auch andere Verstorbene mit Namensbeischrift als Oranten dargestellt werden, so wird in jedem Falle dieser ganz individuellen Auffassung eine allgemeine Beziehung des Motivs auf die Seligen während einer Übergangszeit vorangegangen sein, in der auch männliche Gestalten es schon annehmen konnten. Andererseits beweist die beträchtliche Überzahl der Orantinnen zwingend, daß wir in der betenden Frauengestalt den Urtypus zu erkennen haben. Und ist der Name für sie dann so schwer zu finden, — wo doch diese ganze frühchristliche Kunst im Zeichen des Gebets steht? Schon Dobbert war (a. a. O. S. 369) in einem Einzelfall auf der richtigen Spur, als er die Orans neben dem Jüngling, der die eucharistische Speise ergreift, in einer Mahlszene der Sakramentskapelle als Eulogia, d. h. als eine Personifikation des Dank- und Segensgebets, erklärte. Wir werden freilich heute den Jüngling nicht mehr für Christus, sondern für einen der Seligen und die Frauengestalt für das Gebet um dies Teilhaftwerden am messianischen Mahl halten. Ebenso werden wir die Orans in der Lazaruserweckung der Capella greca gewiß nicht für eine seiner Schwestern ansehen, die zu Christus fleht, der selbst gar nicht einmal dargestellt ist, sondern für den Sonderausdruck des Gebets um gleiche Errettung wie sie dem Lazarus zuteil wurde [43]). Wir werden also aus dem Bilde denselben Gedanken herauslesen, den die Gebetsstellung eines Daniel, Noah u. a. m. sowie gelegentlich ihre porträthafte Wiedergabe zur Anschauung bringt. Es ist ein redendes Bild, die Oratio selbst, die sich an den

[43]) Wilpert, Fractio Panis Taf. XI und S. 4, der auf den nebensächlichen Umstand zu viel Gewicht legt, daß eine Hand der Figur Lazarus berührt.

guten Hirten wendet oder vielmehr die »Euche«, die wir inzwischen wirklich in El-Bagâuat mit ihrem beigefügten Namen vorgefunden haben, wo sie nach Ainalows scharfsinniger Erklärung als erste Gestalt des Bilderzyklus einer Grabkapelle ein ganz bestimmtes Gebet veranschaulicht, auf dessen Text die Auswahl der Szenen beruht [44]). Die ersten Generationen der römischen Christen haben die Orans wohl noch richtig verstanden, bald aber ging der Sinn verloren. Die mythologische Gestaltungskraft, die noch solche Personifikationen erzeugte, war eben griechischen Geistes. Mit dieser Erkenntnis erübrigt sich auch der ganze Streit über die Grundbedeutung der traditionellen Geberde in der christlichen Kunst [45]). Sie bedeutet Gebet und Anbetung zugleich, die Sybel mit Recht in ihr veranschaulicht sieht, und höchstens in späten Märtyrerdarstellungen daneben etwas wie Fürbitte. Wenn man die Grundbedeutung der Orans so lange verkennen konnte, so war das Haupthindernis die Abschwächung, welche die ältesten Kunsttypen in Rom offenbar erfahren haben.

Wir werden uns nun darein finden müssen, die ältere römische Katakombenmalerei nur als eine Kunst aus zweiter Hand, als eine trübes Abbild der schöpferischen alexandrinischen Kunstblüte der ersten Jahrhunderte anzusehen. Noch mancher Bildtypus, der in Rom verhältnismäßig spät auftaucht, mag ihr zuzurechnen sein, so vor allem die in Neapel viel früher vertretene Gruppe des ersten Menschenpaares, vielleicht auch David und Daniel mit der Schlange und anderes, was sonst noch dem Typenschatz der Goldgläser angehört [46]). Den großen Zuwachs an neuem Bildstoff in der zweiten Häflte des 3. Jahrhunderts hingegen dürfen wir mit gleichem Recht weder einer lokalen römischen Entwickelung der sepulkralen Malerei gutschreiben, — wir müßten in diesem Falle das Wachstum der einzelnen Typen beobachten können, — noch unbesehen zugunsten Alexandrias buchen. Vielmehr beginnt um diese Zeit der Einfluß eines zweiten Kunst-

[44]) W. de Bock, a. a. O. pl. XIII/XIV; Ainalow, a. a. O. S. 179 hat darauf hingewiesen, daß die letzte Gestalt Jakobs offenbar nur deshalb in den zu knapp gewordenen Raum eingezwängt worden ist, weil der Maler sein Werk mit der Euche begonnen hatte. Für die Beliebtheit des Typus der Orans in Ägypten zeugen die koptischen Grabstelen aus Theben; vgl. Beschr. d. Bildw. Bd. III, 1, N. 74 (nebst Gegenbeispielen).

[45]) Zu ganz ähnlichen Schlüssen ist auch Dütschke, a. a. O. S. 169 ff. gelangt, nur hat er m. E. mit der »Eirene« fehlgegriffen, wie ich schon D. Litt. Z. 1911, S. 684 ausgesprochen habe. Wenn auf einem Grabstein neben diesem Wort, das zur allgemeinen Segensformel geworden ist, einmal eine Orans steht, so bedeutet diese darum keineswegs selbst den »Frieden«, sondern eben das Gebet um den »Frieden« (bzw. hier vielleicht schon die darum bittende Verstorbene). Jedenfalls beweist sie nichts.

[46]) Vgl. dazu H. Vopel, Die altchristl. Goldgläser. Archäol. Stud. hsgb. v. J. Ficker. Freiburg i. B. 1899, der den Ursprung ihrer Fabrikation aus Alexandria wahrscheinlich gemacht hat. Allerdings ist auch ihr Typenschatz bereits von jüngeren Elementen durchsetzt; vgl. meine Besprechung im Rep. f. K. Wiss. 1900, S. 318 ff.

zentrums auch auf Rom zu wirken. Es ist wieder Strzygowskis unbestreitbares Verdienst, die Einheitlichkeit der römischen Katakombenkunst zuerst mit voller Entschiedenheit bestritten zu haben[47]). Als Einheit erscheint sie uns hauptsächlich infolge ihrer lokalen Zusammenhänge, während wir eine deutliche Stufenfolge zusammenhängender Entwicklung eigentlich von jeher in ihr vermißt haben. Aus diesem Grunde läßt sich auch eine allgemeingiltige »Syntax der figürlichen Typen« für sie nicht aufstellen. Damit bleibt Sybel wieder in der Systematik verstrickt. In Wahrheit hat er auch im Schlußkapitel des I. Bandes ein solches System gar nicht nachgewiesen, sondern nur den Gedankenzusammenhang des Bildschmucks einzelner wichtiger Grüfte untersucht. Manches wertvolle Ergebnis haben wir ihm da zu verdanken, vor allem den Nachweis der bevorzugten Stellung der Mahlszenen im Mittelpunkte desselben. Aber selbst in Rom läßt sich noch, wenngleich nicht bei Beschränkung der Betrachtung auf die Malerei, eine Art in sich geschlossener Zyklus der älteren Typenschicht feststellen, der als solcher über Rom hinausweist — nach Alexandria. Er hat in den sogenannten Sakramentskapellen seine vollständige Wiedergabe gefunden. Um das zu erweisen, müssen wir unseren Blick schon auf die Sarkophagplastik und damit auf den II. Band der »Christlichen Antike« richten, — den jüngeren Bilderkreis der Katakombenkunst hingegen zunächst noch außer acht lassen.

Die Ausschließung der kunstgeographischen Ursprungsfragen läßt sich bei der altchristlichen Sarkophagplastik noch weniger rechtfertigen als bei der sepulkralen Malerei. Es ist doch nur alte Gewohnheit, den Denkmälerschatz der Weltstadt Rom als Einheit zu betrachten. Es ist sogar methodisch verfehlt, — wie es noch allgemein geschieht, — zuerst nur aus diesem Material Schlüsse zu ziehen, weil sich angeblich Tektonik und Typik nur hier verfolgen lassen, und was die Masse der gallischen Särge bietet, so weit es sich mit dem Ergebnis deckt, als Beweis ihrer Abhängigkeit von der römischen Kunst anzusehen, den beträchtlichen Überschuß an Bildstoff dieser kleineren Gruppe aber (rund 300 gegen rund 500 Sarkophage) aus individuellen Abweichungen zu erklären. Mit zwingender Gewalt drängt sich vielmehr angesichts dieser Sachlage die Frage auf, ob nicht hier wie dort Ausstrahlungen eines oder mehrerer Fabrikationszentren des Ostens diese Bestände abgelagert haben. Die ungleichmäßige Verbreitung der verschiedenen Sarkophagklassen in beiden Gebieten fällt dafür stark ins Gewicht. Daraus folgt aber, daß die Ikonographie und Stilentwicklung jeder Klasse zuerst für sich ohne Ansehen des Fundorts festgestellt werden muß. Die zusammenfassende Betrachtung aller Klassen unter Beschränkung auf Rom hingegen

---

47) Strzygowski, Kleinasien, S. 200 ff.

fußt auf der stillschweigenden Voraussetzung, daß es eine aus eigenem Boden gewachsene christliche römische Kunst gegeben habe, während auf Grund stilistischer Beobachtungen im voraus nur zuzugestehen ist, daß in Rom Werkstätten vorhanden waren, in denen gewisse Sarkophagtypen handwerksmäßig vervielfältigt wurden, wie es das wachsende Bedürfnis der dortigen Gemeinde mehr und mehr erforderlich machte. Vollends ist die vergleichende Hinzuziehung heidnischer Särge, so richtig zunächst die Behauptung klingen mag, daß die Bildhauer für jeden Besteller arbeiteten, für die christlichen, von sehr allgemeinen Beziehungen abgesehen, bei Sybel ergebnislos geblieben. Hatten sich doch längst die tektonischen Grundformen vielfach vermischt. Die in der klassischen Archäologie geltende Unterscheidung, daß die griechischen meist auf allen Seiten, die römischen Sarkophage gewöhnlich nur auf der Schau- und den Schmalseiten verziert waren, bietet durchaus keine Gewähr für den römischen Ursprung der Masse der altchristlichen Särge des Abendlandes. Nach der dort vorherrschenden Art der Aufstellung haben sich auch die hellenistischen Werkstätten oder die wandernden Steinmetzen richten müssen. Andererseits gibt es sowohl in Rom und in Gallien eine ganze Anzahl allseitig ausgeschmückter Sarkophage. Ungleich wertvollere Ergebnisse hat Sybel aus der Beobachtung der Haar- oder Barttracht und der Gewandung für die Chronologie der Denkmäler gewonnen. Sie bieten manche Anhaltspunkte, um auch die Sarkophagklassen, die wir bereits scheiden können, zeitlich zu ordnen, und treffen mehr oder weniger mit der nachfolgenden Klassifikation zusammen.

Unstreitig hat die Malerei einen gewissen Vorsprung vor der Sarkophagplastik, aber nicht die gesamte. Zwischen beiden vollzieht sich vielmehr bald in paralleler Entwicklung ein Ausgleich, indem die malerischen Typen in den Reliefschmuck eindringen. Das erkennt Sybel klar genug. Auch bleiben die augenfälligsten Unterschiede der einzelnen Klassen bei ihm nicht unberücksichtigt. Trotzdem unterwirft er das Gesamtmaterial einer atomisierenden Betrachtungsweise nach den Motiven, aus der sich kein Bild des entwicklungsgeschichtlichen Ablaufs ergibt. Um es zu gewinnen, müssen vielmehr die Synthesen verfolgt werden, welche die einzelnen Bildtypen miteinander in jeder Gattung eingehen.

Für die erste Phase der altchristlichen Kunstentwicklung, die wir die alexandrinische nennen können, kommen anscheinend nur zwei Klassen in Betracht, von denen sich freilich keine ganz scharf gegen eine jüngere Denkmälerreihe abgrenzen läßt. An der Spitze der ersten steht eine kleine Gruppe von Särgen, die mit Recht zu den frühesten uns erhaltenen zählen. Ihre enge Zusammengehörigkeit ist neuerdings von Dütschke aus dem Darstellungsgehalt erwiesen worden [48]). Sie ist um so bedeutsamer, als nur zwei

[48]) H. Dütschke, a. a. O. S. 143—174; vgl. meine Besprechung D. Litt. Zeitg. 1911,

von ihnen, die Sarkophage von der Via Salaria (L.) und von S. Maria Antiqua (Ma.), in Rom gefunden sind, ein dritter (R.) in Ravenna und der vierte (G.) in La Gayole in der Provence. Mit welchem Rechte darf man da den zugrundeliegenden Bilderzyklus als einen römischen ansehen, zumal Dekoration und Stil des gallischen Sarges anerkanntermaßen ausgesprochen griechisches Gepräge tragen? Weist diese Tatsache und die Verbreitung der gleichen Typenfolge auf verstreuten und unter sich erheblich abweichenden Denkmälern in weit getrennten Küstenländern des Mittelmeeres nicht viel eher auf einen Ausgangspunkt wie Alexandria zurück? Gemeinsam ist der Gruppe die Zusammenstellung der Sinnbilder des guten Hirten und des Fischers (der nur auf L. fehlt) mit der Orans und der Gestalt des Lesers und Nebenfiguren. Eine Erweiterung hat auf Ma. durch die Taufe Christi und zwei Jonasszenen stattgefunden. Damit aber haben wir die Haupttypen der Sakramentskapellen beisammen, denen Ma. auch zeitlich ungefähr gleich stehen dürfte, wenn L. und G., wie ich glaube, richtig dem 2. und R. der Wende des 2. zum 3. Jahrhundert zugewiesen werden[49]). Unverkennbar ist nun wenigstens auf G., L. und Ma. die Beziehung der Orans auf den Hirten wie in den Deckenmalereien der Katakomben. Diese Gegenüberstellung, die nur auf R. durch Hineinziehung der ersteren in die Lehrszene verdunkelt wird, erhält sich aber noch lange traditionell in anderen Sarkophagklassen. Der rein christliche Typus der Orans gehört jedenfalls ursprünglich nicht zu den Begleitfiguren des »Lesers«, ist er ihm doch auf keinem einzigen heidnischen Sarkophag beigesellt. Das bestätigt die Richtigkeit seiner Deutung als Personifikation und beweist, daß er nicht einfach eine Verstorbene oder von Anfang an eine Angehörige des Verstorbenen bezeichnen soll, mag er auch von den Bildhauern meist so verstanden worden sein (augenscheinlich auch auf Ma., schwerlich hingegen auf L.) [50]). Dütschke hat das fein herausgefühlt und sich m. E. nur in der näheren Erklärung vergriffen. Für die schwierigste Frage nach der Bedeutung der Lehrszenen und des Lesers bietet er zwar auch keinen völlig annehmbaren Lösungsversuch, doch ist durch seine Untersuchung um so klarer geworden, wie eng diese Motive mit der heidnischen Sepulkralplastik zusammenhängen, aus der sogar die Gestalt der todverkündenden Muse übernommen wurde, die sich freilich schon dort

S. 683 ff. Ich gebrauche im Nachfolgenden wie dort seine Buchstabenbezeichnungen für die einzelnen Stücke. Über die beiden bekanntesten (G und L) hat schon Kaufmann, a. a. O. S. 140 manches Treffende gesagt (s. o. Anm. 42).

[49]) Ungefähr so urteilt auch Sybel, a. a. O. II, S. 173 (über L und Ma) und S. 207 ff. (üder G.).

[50]) Ebensowenig wohl von Anfang an auf G, wenngleich anscheinend bei Wiederverwendung des Sarges für die in der Inschrift genannte Syagria —, darüber ist man einig, — das Antlitz überarbeitet und mit ältlichen Zügen versehen worden ist, wie die Abbildung erkennen läßt.

oft in eine verstorbene oder überlebende Angehörige verwandelt hatte. Sybel sieht denn auch überall Familienszenen mit der in der Spätantike beliebten Rezitation verbunden dargestellt. Und an manchen christlichen Särgen (vor allem an L.) mögen solche Gruppen wirklich keinen andern Sinn haben. Daß der Lesende immer der überlebende Besteller des Sarges sei (der das Buch seines Lebens weiterlese, wie Dütschke meinte), wird von Sybel verneint und wohl mit vollem Recht betont, daß die Rolle vielmehr fortan zum christlichen Buch werde. Die Schriftrollen in der daneben stehenden Capsa (bzw. in Umschnürung) und in den Händen von unzweifelhaften Porträtfiguren [51]) auf christlichen Särgen können nicht anders verstanden werden, als daß die musische Beschäftigung nunmehr zur Vertiefung in die Lehrschriften wird, trägt eine solche Rolle doch gelegentlich das Christusmonogramm. Allein diese Erklärung scheint mir nicht mehr auszureichen, wo die Handlung unverkennbar eine Belehrung ausdrückt, wie in den betreffenden Darstellungen auf G. und Ra., wenngleich der Meister des ravennatischen Kindersarges den zugrunde liegenden Bildtypus nicht einmal verstanden zu haben scheint, da er anscheinend allen Nebenfiguren Porträtzüge gab und den Kopf des Lesers, für den kein Familienglied mehr zur Verfügung stand, einfach unausgearbeitet ließ.

Wenn Genretypen der antiken Sepulkralkunst, wie der Fischer und der Hirte, eine symbolische Ausdeutung erfuhren, wie sollten da die Christen der Gestalt des lesenden Mannes, dem eine Frau — einstmals die Muse — in angelehnter Stellung zuzuhören scheint, nicht auch einen neuen Sinn beigelegt haben? Die Tatsache, daß sich diese Gruppe, unverstanden oder verstanden, für sich oder wie auf Ra. mit Hinzufügung weiterer Nebenfiguren, auf etwas jüngeren Sarkophagen [52]) wiederholt, läßt in ihr vollends ein typisches Sinnbild vermuten. Bei Betrachtung von Ra. habe ich vor Jahren zuerst empfunden, daß hier noch eine tiefere Gedankenverbindung aufzuklären bleibt. Die Lösung des Rätsels ergab sich mir dann mit Hilfe Garruccis, der im Leser von G., vor dem gar ein Knabe in der aufmerksamen Haltung des Schülers dasteht, den göttlichen Pädagogen erkannt hat[53]). Das ist aber eine dem alexandrinischen Christentum sehr geläufige Vorstellung, die aus der Logosvorstellung geflossen und gewiß nicht erst vom Verfasser der gleichnamigen Lehrschrift ausgeklügelt worden ist, vielmehr haben sich in Pädagogen des Clemens dieselben Gedankenspiele wie auf diesen frühchristlichen Särgen zu solchen Bildern [54]) verdichtet. Daraus schöpfe ich

---

[51]) Sybel, a. a. O. II, S. 87 ff.; vgl. die Beispiele bei Garrucci, Storia dell' arte crist. t. 362 ff. und Beschr. d. Bildw. d. Christl. Ep. III, 1, N. 11.

[52]) Z. B. Sybel, a. a. O. II, Abb. 9; vgl. Dütschke, a. a. O. S. 146, der auf die Zusammenstellung bei Grousset, Bibl. des éc. fr. d'Ath. et de Rome 1885, fasc. 46 verweist.

[53]) Garrucci, a. a. O. V, p. 106; seine Deutung hat kaum Beachtung gefunden.

[54]) Clemens Alex. Paedagogus l. I, c. 3/4.

den Mut zur Verallgemeinerung der Deutung Garruccis, trotzdem mit Ausnahme von G. wohl bei keinem der einschlägigen Denkmäler der ausführende Steinmetz noch über die Bedeutung des Typus im klaren gewesen ist, den er wiedergab. Die anderen Särge sind eben vermutlich alle an Ort und Stelle gearbeitet, während G. eher eingeführt sein mag. Doch fehlt es nicht an weiteren Zeugnissen dafür, daß man die Gestalt des Pädagogen auch anderwärts bis in den Anfang des 4. Jahrhunderts richtig aufgefaßt hat. Das Dunkel, das bis heute über einem vielumstrittenen Denkmal geschwebt hat, lichtet sich mit einem Schlage durch diese Deutung. Der Mann in Manteltracht mit Schriftrolle auf dem Sarkophag von Salona, den eine Schar kleiner und zum Teil jugendlicher Gestalten umdrängt, ist so deutlich als ihr Lehrer gekennzeichnet, daß man im Verstorbenen einen Vertreter dieses Berufs vermuten zu müssen geglaubt hat[55]). Haben wir in ihm erst den göttlichen Lehrer erkannt, so wird man auch die allegorische Auffassung der Frau mit dem Kinde auf dem Arm als Ecclesia Mater (vgl. Paedagogus I, c. 6) oder dergleichen sonst der Beziehung auf die Grabschrift der Matrone Asclepia als vermeintlicher Stammutter aller Dargestellten unbedingt vorziehen. Die Verstorbenen (an den Schmalseiten) aber rechneten sich offenbar auch zu den Schülern des Pädagogen. Wenn hier der letztere mit rasiertem Römerkopf, in der Regel hingegen bärtig erscheint, so beweist das nur, daß das Sinnbild so wenig an einen individuell ausgeprägten Typus wie an ein einheitliches Kompositionsschema gebunden war.

Den jugendlichen Vorleser, der in christlichen Mahlszenen der Sarkophage, gelegentlich von Orantinnen umgeben, dabeisitzt [56]), wird man nun auch ohne Bedenken aus dem gleichen Gesichtspunkt erklären dürfen. Sein Gegenbild findet er in dem mit entfalteter Schriftrolle dasitzenden Jüngling in den Malereien der Sakramentskapellen, den man nach einiger Verlegenheit mit richtigem Gefühl schon auf Christus bezogen hat, wie auch die stehenden Lehrfiguren der Fresken den einzelnen Philosophengestalten der Sarkophage entsprechen [57]). Auf den Parallelismus zwischen diesen Freskenzyklen und der früheren Sepulkralplastik fällt dadurch

---

[55]) Auch Sybel, a. a. O. II, S. 94 denkt wohl an eine ähnliche Erklärung; vgl. dagegen schon Jelič, Röm. Quartalschr. 1891, S. 273; aber auch seine sowie die annehmbarste Erklärung, die die Darstellung durch Kaufmann, a. a. O. S. 156 ff. gefunden hat, befriedigt nicht. Es ist doch ein Unterschied, ob in einigen Bildwerken ein paar Angehörige in kleinerem Maßstabe neben dem Toten stehen oder eine solche Schar ihn nach Art von Schulbuben umdrängt. Die Verwandtschaft der Inhaberin des Sarges müßte wirklich erstaunlich groß gewesen sein, aber die vorausgesetzte Beziehung der Grabinschrift der Asclepia zu ihm steht ja gar nicht einmal fest.

[56]) J. Ficker, Die altchristl. Bildw. im Christl. Mus. des Laterans. Leipzig, 1890, S. 115, Nr. 172 und Dobbert, a. a. O. XIII, S. 373.

[57]) Wilpert, a. a. O. Taf. 29, 2 und S. 426; Sybel, a. a. O. I, S. 247.

ein neuer Lichtstrahl [58]). Was bedeuten aber die wiederholt vorkommenden sitzenden Frauengestalten mit Instrumenten, die aus den Rezitations-(bzw. Familien-)szenen ihren Weg in die christlichen Sarkophagreliefs gefunden haben. Auch bei ihnen kommt man mit der Beziehung auf Verstorbene nicht durch. Eine reinliche Interpretation in jedem Fall ist bei solchen traditionellen Typen gewiß nicht durchführbar, doch ist es ein allzu weitgehendes Sichbescheiden, wenn man wie Sybel gar keinen bestimmten Sinn in ihnen sucht. Wurde die zuhörende Muse vielleicht zu einer ähnlichen Personifikation der idealen Zuhörerschaft oder gläubigen Gemeinschaft, wie sie der Sarkophag von Salona unter dem Bilde der Mutter bietet, so werden auch die musizierenden Gestalten einer Umdeutung schwerlich entgangen sein. Man wird vor allem an »Propheteia, welche die Saiten schlägt«, denken dürfen, von der Clemens Alexandrinus (Pädagogus: „ψαλλουσα") spricht. Ist sie doch in die sogenannte aristokratische Psalterillustration schwerlich als freie Neuschöpfung des byzantinischen Mittelalters hineingeboren worden, sondern aus dem altchristlichen Archetypus überkommen [59]). Allein der Typus der christlichen Muse mit der Kithara kann mehr als einen neuen Namen erhalten haben. Anders wird er in gewissen Mahlszenen zu benennen sein, die noch für heidnisch gelten, in denen ich aber trotz des gut antiken Stils eine zwar traditionelle, aber doch christliche ausgemünzte Komposition mit verhülltem symbolischen Sinn erblicken möchte. Da es Repliken von ihr gegeben hat, so handelt es sich um einen feststehenden Bildtypus. Es will daher nichts besagen, daß am Deckel einer wohlerhaltenen im Lateran dem Namen des P. Caecilius Vallianus das D. M. vorangeht, zumal es ja auch sonst an christlichen Denkmälern vorkommt. Überdies scheinen die daneben in flüchtigem Graffito ausgeführten profanen Darstellungen nicht einmal zu seinem Soldatenstande zu passen [60]). So wird die Hauptszene am Sarkophag selbst jedenfalls für Christen geschaffen sein, die einen Ausdruck ihres religiösen Denkens in das herkömmliche Mahlschema hineingelegt sehen wollten. Um den Speisetisch, hinter dem der Tote auf der Kline liegt, spielen noch Kinder am Boden,

---

[58]) Vgl. zu den Lehrfiguren Sybel, a. a. O. II, S. 88 ff. und über das philosophische Element in der christlichen Kunst Poppelreuter, Zeitschr. f. Christl. K, 1909, S. 231 ff.

[59]) H. Omont, Facsimilès des miniat. des plus import. mscr. gr. de la Bibl. nat. pl. II. Diese Parallele wäre noch bedeutsamer, wenn die von R. Berliner (Zur Datierung der Miniaturen des Cod. Par. gr. 139. Weida i. Th. 1911 als Mskr.) vertretene These, daß die Pariser Handschrift selbst ein im Mittelalter überarbeitetes altchristliches Original sei, sich beweisen ließe. Zu den Musen auf christlichen Sarkophagen vgl. die Beispiele bei Sybel, a. a. O. II, S. 87 ff. und Dütschke, a. a. O. S. 143 ff.

[60]) Ich verdanke seine Kenntnis einer mir von F. Dolger freundlichst zugesandten Abbildung, die inzwischen von ihm i. d. Röm. Quartalsschr. 1911, H. 2, S. 6 (des S.-Abdr.) veröffentlicht worden ist.

wie auf antiken Särgen, auch halten noch Putten über ihm die schwere Girlande. In den Nebengruppen aber wird der besondere Sinn dieses Mahles verdeutlicht. Rechts weichen vier Jünglinge in der Tracht von Opferministranten, die damals wahrscheinlich für die bei Tisch aufwartenden Burschen allgemein üblich geworden war, zurück. Zwei von ihnen haben vergeblich ihre Schüsseln, auf denen ein geschlachteter Vogel liegt, dem Toten angeboten, der dritte trägt Simpulum und Kanne. An drei sonst entsprechenden Figuren eines Sarkophagrestes im Berliner Museum ist der Ausdruck der Bestürzung noch ungleich deutlicher[61]), aber auch hier ist er unverkennbar. Von links trägt sicheren Schrittes ein ebenso gekleideter Jüngling, dem ein Knabe nachblickt und den der Tote willkommen heißt, eine Fischplatte heran. Am Fußende der Kline aber schieben sich die sitzende Kitharaspielerin, eine stehende Frauengestalt mit einem hornähnlichen Instrument oder Gerät in der Rechten und der Kopf einer dritten ein, welche die Doppelflöte bläst. In diesem Falle scheint mir »Psalmodia« dargestellt zu sein, die das Fischmahl mit ihrem Gesang begleitet. Daß meine Deutung sich durchaus Sybels Auffassung des Mahles als jenseitigem einfügt, obgleich sich irdische Verhältnisse in dieser symbolischen Darstellung spiegeln, braucht kaum betont zu werden. Die an zweifellos christlichen Särgen vorkommenden Mahlszenen geben ja meist dem messianischen Gedanken auch nur durch die Fischspeise Ausdruck, lassen hingegen die Körbe fort. Der lateranensische Sarkophag ist dem 3. Jahrhundert zuzuweisen. Er erscheint noch ganz antik, waren sich doch die Besteller solcher Särge eines grundstürzenden Gegensatzes zur Umwelt so wenig bewußt, wie etwa die Isis- oder Mithrasbekenner.

Selbst wenn die vorhergehenden Ausführungen einer Nachprüfung nicht durchweg standhalten sollten, muß die Betrachtung der Denkmäler doch zu dem allgemeinen Schluß führen, den Sybel ausspricht, daß die Entwicklung christlicher Sarkophagplastik keineswegs durch schmucklose oder mit wenigen Symbolen geschmückte Särge eingeleitet wird.[62]) Was hinter der betrachteten Gruppe zurückliegt, können auch nur Sarkophage mit vollem, wenngleich noch nicht eigentlich christlichem Reliefschmuck gewesen sein. Hier galt es nicht mehr, wie in der Malerei, die primitiven Stammtypen zu höherer Kunstform zu erheben, sondern teils aus gegebenen plastischen Typen eine sinnvolle Auslese zu treffen, teils ihnen aus der ersteren welche hinzuzufügen. Im Anfang werden auch in der Sarkophagplastik die übernommenen Sinnbilder der Jahreszeiten und das Genre, aus dem z. B. der

---

[61]) Beschr. d. Bildw. Bd. III, 1, Nr. 25. Die dort vorgeschlagene Deutung auf die Verweigerung des Opfers vor Nebukadnezar nehme ich zurück.

[62]) Sybel, a. a. O. II, S. 173 stimme ich in bezug auf den Sarkophag der Livia Primitiva durchaus zu.

Fischer beibehalten wird, mit Porträtgestalten des Toten vereint, reichliche Verwendung gefunden haben[63].) Bevorzugt wurde sicher vor allem sogleich das Hirtenleben. Die zahlreichen christlichen Denkmäler mit der weidenden Herde, die ebensooft aus Ziegen wie aus Schafen oder gar aus Rindern besteht, und andere profane Motive lassen keinen Zweifel, daß im Relief vollends das Idyll nicht erst dem Sinnbilde des guten Hirten folgt, sondern mit ihm zusammen gegeben war und daß die Gestalt des guten Hirten nur hervorgehoben und dann herausgelöst wurde. Der umgekehrte Gang der Dinge kann wohl auch nach Sybel nur scheinbar aus dem zufällig erhaltenen Material herausgelesen werden.[64]) Man könnte sogar schwanken, ob dieser Schöpfungsakt, wenn man ihn überhaupt so nennen darf, sich nicht in der Plastik vollzogen habe. Dem steht jedoch entgegen, daß die Gestalt des Gotthirten der Katakombenmalerei schon so früh geläufig ist. Vorangegangen aber ist die Reliefbildnerei offenbar mit der künstlerischen Idealisierung des Typus, und diese weist unzweifelhaft auf Alexandria und nicht, wie Sybel wenigstens zuläßt, auf Rom zurück. Der satyrhafte Hirtenkopf des Genrebildes, den noch R. und andere vereinzelte Darstellungen überliefern, ist einem verwandten Idealkopfe der Antike angeglichen worden. Der älteste individuell ausgeprägte Kopftypus der guten Hirten mit dem halblangen Haar ist wohl der letzte Ausläufer jener Typenreihe der hellenistischen Kunst, die aus dem Porträt Alexanders d. Gr. entspringt[65]). Daß dieser Typus uns nicht auch statuarisch vorliegt, ist wohl nur Spiel des Zufalls. Sind doch sowohl der satyrhafte wie der langlockige, in den er überfließt, erst aus dem Relief zu Statuetten erhoben worden. Das hat Sybel ebenso klar erkannt wie die nachträgliche Übertragung des Lockenkopfes von Christus auf die Hirtengestalt (Lateran). Die doppelte Art des Stehens und Tragens muß aber auf einer doppelten Ab-

---

[63]) Hierher gehört m. E. auch der neuerdings aus der Umgebung von Florenz erworbene Sarkophag im K. Friedrich-Museum; Beschr. d. Bildw. III. Bd. 2. Nachtr. Nr. 2234.

[64]) Sybel, a. a. O. II, S. 103; mit voller Entschiedenheit hat sich auch Dütschke, a. a. O. S. 159 ff., in dem obigen Sinn ausgesprochen.

[65]) Vgl. Emerson, Amer. Journ, of archeol. 1887, III, p. 243 ff. und O. Wulff, Alexander mit der Lanze. Berlin 1898, S. 86 ff. Das Material hat sich seither durch Funde der Monumentalplastik wie der Kleinkunst erheblich vermehrt, und ist im Pergamenischen Kolossalkopf wohl das nächstverwandte Gegenstück der Großplastik zur Nelidow'schen Statuette aufgetaucht; vgl. Ant. Denkm. hsgb. vom K. D. archäol. Inst. II, Taf. 48. Die Verwandtschaft des guten Hirten mit dem Alexandertypus tritt besonders deutlich hervor an drei Särgen in Rom, Paris und Nordafrika; vgl. Garrucci a. a. O. t. 295, 1/2; Sybel, a. a. O. II, Abb. 7; Mêl. d'archéol. et d'hist. (Bibl. d. Éc. fr.) 1894, pl. VIII. Sie ist aber sogar manchmal noch beim langlockigen Idealkopf zu spüren und mir sogar zuerst an einem solchen aufgefallen; Beschr. d. Bildw. III, 1, Nr. 3/4.

leitung beruhen, da gerade die frontalen Statuetten, die nur mit einer Hand fassen, den Satyrkopf bewahren [66]).

Die christliche Sepulkralkunst hätte das Hirtengenre als ausschließlichen Vorwurf unter Ausscheidung der alten trivialen Motive zu einem symbolischen Bildtypus im Sinne der Vision der Perpetua und einzelner Katakombenfresken [67]) weiter entwickeln können. Einen Anlauf in dieser der Gedankenwelt eines Clemens entsprechenden Richtung erkenne ich im trinkenden Schaf auf Ra., bei dem an das Lebenswasser (bzw. an das Refrigerium) zu denken ist. Der Einfluß des Bilderkreises der Malerei aber hat diese Entwicklung durch das Eindringen seiner Typen gehemmt. Davon zeugt die auf Ma. und besonders auf dem Berliner Jonassarkophag deutlich erkennbare Einschiebung des ruhenden Propheten in das Hirtengenre, in dem er wahrscheinlich anfangs einen in gleicher Stellung daliegenden Hirten ersetzt und dann (auf Ma.) die andern beiden Szenen der Malerei nach sich gezogen hat, so daß schließlich ein den ganzen Zyklus, aber auch noch das Hirtenidyll umfassendes hellenistisches Landschaftsbild und christliche Antike entstand [68]). An andern Typen läßt sich diese Entwicklung leider nicht weiter verfolgen. Doch kann, ja muß auf demselben Wege, sobald man die Szenerie beschränkte (wie bei Ma.), der ältere symbolische Bilderzyklus allmählich durch andere Typen zum Szenenfriese erweitert worden sein. So hängt vielleicht die später zu berücksichtigende Sarkophagklasse mit friesartiger, einreihiger Szenenfolge, durch verlorene Zwischenglieder mit der betrachteten zusammen. Darauf deuten wenigstens vereinzelte Denkmäler, die den in der Folge verschwindenden guten Hirten und auch sonst noch manche altertümlichen Züge bewahren [69]). Der alexandrinische Ur-

---

[66]) Sybel, a. a. O. II, S. 104; vgl. zum satyresken Typus die Statuetten aus Athen und Brussa bei Strzygowski, Röm. Quartalschr. 1890, Taf. V unb Ainalow, Die hellenist. Grundlagen, S. 164, Abb. 32.

[67]) Vgl. besonders das Lünettenbild aus dem Coemeterium maius; Wilpert, a. a. O. Taf. 117,1 und S. 444.

[68]) Beschr. b. Bildw. III, 1, Nr. 5 mit dem g. Hirten u. der Orans als Eckfiguren. — Den lateranensischen Sarg Nr. 119 setzt Sybel, a. a. O. II, S. 113 m. E. zu hoch an, obgleich er ganz richtig erkennt, daß die Mosesszenen hier in die ursprüngliche Komposition, wie sie noch am Kindersarg von Porta Angelica (im C^po^ S^to^) und an einem Sarkophag der Glyptothek von Ny-Carlsberg vorliegt, eingeschoben sind. Den alexandrinischen Charakter dieser Jonasreliefs hat schon Ainalow, a. a. O. S. 89 ff. erkannt (vgl. Rep. f. Kunstw. 1903, S. 43).

[69]) So vor allem der Sarkophag aus Le Mas d'Aire, an dem Verstorbene mit dem guten Hirten in Beziehung gesetzt sind, ohne daß die Orans hineingezogen ist, mit bekleidetem Daniel sowie mit dem Gichtbrüchigen und Jonas am Deckel; Le Blant, Les sarcophages chrét. de la Gaule, Paris 1886, pl. XXVI; Kaufmann, a. a. O. S. 154 ff. Vgl. auch einen Arler Sarg vergröberten Stils; Le Blant, Et. sur les sarc. de la ville d'Arles, pl. XI.

sprung der jüngeren Denkmälerreihe läßt sich gleichwohl bis auf weiteres nicht behaupten. Entspricht ihr Szenenbestand auch im wesentlichen noch dem sepulkralen Bilderkreise des 3. Jahrhunderts, dessen Kern als alexandrinisch anzusehen ist, so war dieser Typenschatz doch inzwischen mehr oder weniger christliches Gemeingut geworden, und seine Umsetzung in das Relief konnte überall erfolgen.

Wohl aber wurzelt noch seine zweite Sarkophagklasse in der frühchristlichen Kunst Alexandrias. Der gemeinantike Typus des Riefelsarges muß daselbst zuerst dem christlichen Gebrauch dienstbar gemacht worden sein. Denn diese Gattung enthält noch eine beträchtliche Anzahl von Arbeiten reinsten antiken Stils, die mindestens hoch in das 3. Jahrhundert zurückreichen, und weist bisweilen noch die echt hellenistischen Tierkampfgruppen als fiktive Träger auf [70]). Dazu stimmt auch der ikonographische Tatbestand, nur wird die klare Erfassung desselben dadurch erschwert, daß die dekorative Form in Rom noch durch das ganze 4. Jahrhundert fortlebt und infolgedessen Typen aus jüngeren Sarkophagklassen sogar in zweireihiger Anordnung bald im Mittelfelde, bald an den Eckabschlüssen, die dem Bildschmuck vorbehalten waren, aufnimmt. Halten wir uns aber an die Denkmäler älterer Stilfärbung, so bietet diese Klasse nicht nur am häufigsten rein antikes, mythologisches Genre und besonders am Deckel Motive der heidnischen Sepulkralkunst, sondern auch alle Typen der vorhergehenden Gruppe: den guten Hirten (im Alexandertypus), die Orans, den Fischer, den Leser und die Musen — dazu aber noch, um mit Sybel zu sprechen, »den wahren Orpheus«, d. h. den zwischen Lämmern dasitzenden der frühen Katakombenfresken, und zwar in Verbindung und Beziehung mit Lehrfiguren [71]).

Der durchgehende Parallelismus, den unsere Betrachtung zwischen der älteren Katakombenmalerei und Sarkophagplastik festgestellt hat, läßt kaum mehr Zweifel an der Einheitlichkeit der frühchristlichen Kunstentwicklung aufkommen. Sie kann ihren Ursprung nur in einem künstlerischen Mittelpunkte haben. Wäre das Rom, so müßten diese inneren Zusammenhänge und ihr stetiges Wachstum freilich noch klarer zutage liegen. Es haben sich uns aber wohl genügende Hinweise dafür ergeben, daß Rom uns nur das schwache Abbild einer hellenistischen, und zwar einer alexandrinischen, Kunst bewahrt hat. Innerhalb des Christentums hat sich diese im Laufe des 2. und 3. Jahrhunderts von Gemeinde zu Gemeinde verbreitet, und so ist sie christliches Gemeingut geworden. Sie gehört der breiten Unterschicht an, aus deren volkstümlichen Vorstellungen sie geboren ist, und wird von der erst im Entstehen begriffenen Kirche, die ja noch nicht

[70]) Sybel, a. a. O. II, S. 46 u. 173,; über die heidnischen Vorstufen vgl. W. Altmann, Architektur und Ornamentik der ant. Sark. 1902, S. 46.

[71]) Sybel, a. a. O. II, Abb. 8/9; Garrucci, a. a. O. t. 307, 4.

einmal einen feststehenden Typus eines monumentalen Kunstgebäudes besaß, kaum beeinflußt, wenngleich es an gewissen Bestrebungen, ihren spirituellen Gehalt auf die Lehre zuzuspitzen, nicht gefehlt hat. Daß die ersten christlichen Bildideen mit ihrer rein symbolischen Auffassung der semitischen Volksseele entwachsen und an altorientalische Schemata anknüpfen, hoffe ich in Bestätigung der Untersuchungen Karl Michels und in Übereinstimmung mit Strzygowski im einzelnen bestimmter begründet zu haben[72]), ohne den synkretistisch-antiken Einschlag und wachsenden Anteil des griechischen Elements zu unterschätzen. Gewiß war diese Kunst nie so sehr in Gefahr, »christliche Antike« zu werden, wie in ihrer alexandrinischen Stilphase. So weit ist auch die Berechtigung des Sybel'schen Gesichtspunktes einzuräumen. In Rom war sie zersetzenden Einflüssen weniger ausgesetzt, und so konnte die Meinung entstehen, sie sei ein römisches Gewächs, während das Abendland so gut wie gar keinen schöpferischen Anteil daran hat. Im Osten haben sie dagegen schon früh zu wirken begonnen[73]). Und so war es vollends der Orient, der in den folgenden zwei Jahrhunderten ihre Umbildung selbst in Alexandria durchgesetzt hat.

---

[72]) Strzygowski hat die Ergebnisse der Michel'schen Untersuchungen anerkannnt, den alexandrinischen Grundstock der altchristlichen Kunst und seine Umformung ins Hellenistische freilich wohl etwas unterschätzt; Kleinasien, S. 195 ff.

[73]) Die syrisch-palästinensischen Einflüsse sind sogar schon in den Fresken von El-Bagâuat deutlich zu spüren, wie Ainalow, Wiz. Wrem. 1902, S. 177 ff an der Darstellung des himmlischen Jerusalem u. a. m. nachgewiesen hat.

Studien zur altsalzburger Malerei.

Von **Robert Stiassny.**

Es ist noch nicht allzu lange her, daß die Forschung für das bayerisch-österreichische Alpengebiet sich näher interessiert. Neben den übrigen oberdeutschen Schulen mit ihren scharf ausgeprägten Entwicklungstendenzen bot die kompakte Masse seiner abgelegenen Denkmälerwelt, scheinbar wenig geschieden nach Volksart und individueller Eigenart, keine lockende Aufgabe für die vergleichende wie für die monographische Behandlung. Ihren territorialen Rahmen abgesteckt und ihren einheitlichen Stammescharakter nachgewiesen zu haben, ist das meist nicht genügend anerkannte Verdienst eines Kapitels von Robert Vischers »Studien« (1886). Was sich südlich der Donau, zwischen Inn, Enns und Drau an künstlerischen Kräften regte, fand frühzeitig einen Sammelpunkt und Marktplatz in Salzburg, dem alten Kulturzentrum und kirchlichen Muttersitz dieser Gegenden. An der Grenze von West- und Ostdeutschland, wo die Bergbayern mit den Bayern der Ebene zusammenstoßen, gelegen, unterhielt Salzburg während des ganzen Mittelalters enge Beziehungen zu den seiner geistlichen und zum Teil auch weltlichen Oberhoheit unterstellten Landgebieten, zu Südbayern, Tirol, Kärnten, Steiermark und dem unterennsischen Altösterreich. Starke, schöpferische Impulse sind von der Kathedralstadt selten ausgegangen. Aber aus den Bedingungen ihres Bodens, aus der Mischung ältester Benediktinerkultur, fürstlicher Prachtliebe und dem Gewerbefleiß eines betriebsamen Kleinbürgertumes erwuchs eine lokale Traditionskraft, die sich freilich nur in der spätromanischen und in der Barockzeit in monumentalen Unternehmungen zu äußern Gelegenheit hatte. Gotik und Renaissance dagegen leisteten ihr Bestes und Eigenstes eher im Kunsthandwerk. Steinmetze, Goldschmiede, Tischler, Hafner, Sticker, Posamentierer waren die eigentlichen Träger altsalzburger Kunstlebens. Der hohe Stand der einheimischen Töpferindustrie z. B. machte Salzburg im 16. und 17. Jahrhundert, nach den Untersuchungen Walcher v. Moltheins, geradezu zu einem deutschen Faenza. Neben einem keramischen Meisterstücke, wie dem die längste Zeit für nürnbergisch gehaltenen Ofen der Hohensalzburg, verblassen so ziemlich sämtliche malerische und plastische Landeserzeugnisse der Gotik.

Eine Betrachtung der Salzburger Malerschule, die sich zur Geschichtserzählung abrunden will, dürfte sich daher nicht auf die Tafelkunst beschränken. Sie hätte wenigstens die Wand- und Buch- sowie die Glasmalerei, in der sich Beispiele besonders frühen Fortschreitens zeigen, heranzuziehen. Und sie müßte über die politischen Grenzen des heutigen österreichischen Kronlandes hinaus den größeren alten Salzburger Sprengel absuchen, der vom bayrischen Oberlande bis zur ungarischen Grenze gereicht hat. Erst der Überblick über ihren gesamten Verbreitungsbezirk würde einen Einblick in die innere Struktur der Schule ermöglichen. Mit Spezialstudien, wie dem trefflichen Büchlein von M. Fürst, Kunst- und kunsthistorische Denkmäler im Chiemgau (Traunstein 1883), mit Katalogen von der Art des Hoffmannschen der Altertümer im Klerikalseminar zu Freising oder einer Publikation, wie dem leider noch immer des Begleittextes entbehrenden Salzburger Miniaturenkodex Swarzenskis, möchte daher der Forschung vorläufig besser gedient sein als mit einer historischen Darstellung.

Gleichwohl hat O. Fischer bekanntlich schon vor einigen Jahren in Hiersemanns Kunstgeschichtlichen Monographien (Bd. XII, Leipzig 1908) den beherzten Versuch einer solchen unternommen, nachdem er sich eine respektable Kenntnis der Malerei im Salzburger Land erwandert hatte. Sein Buch steht daher von vornherein auf einer gesicherteren Grundlage und höheren Stufe als manches wissenschaftliche Halbfabrikat der letzten Zeit, dessen Autor, ohne Ortsgefühl, nach allgemeinen Stilprinzipien darauf losurteilend, die Produktion einer weitverzweigten Schule um ein paar neue Bildertaufen herumgruppieren zu können glaubte. Auch besteht keine Verpflichtung, mit einer wissenschaftlichen Synthese zuzuwarten, bis die Einzelforschung ihre Termitenarbeit beendet, alles Material aufgesammelt, jedes Datum erhoben hat. Wer aber zusammenfassend über eine Schule schreibt, deren geschichtlicher Entwicklungsgang aus wenigen erkennbaren Spuren und Ansätzen herzuleiten oder gar der bloßen Stilkritik abzufragen ist, darf immer nur mit einem bedingten Gelingen rechnen. Der Verfasser hat sich nun, wie er im Vorworte selbst bekennt, in frohem Jugendmute — gehört es doch anscheinend zum Schicksal der älteren deutschen Kunst, von der Jugend gerichtet zu werden — die ganze Schwere dieses Prozesses nicht klargemacht. Er setzt die Linien seiner Zeichnung so rund und reinlich hin, breitet seine Beobachtungen und Reflexionen so glatt vor uns aus, daß an dem Bilde der Salzburger Schule, welches er entwirft, alles zu klappen scheint. Aus verschiedenen Stichproben ersieht man aber, daß seine Intuition naturgemäß vielfach versagte. Das organische Ganze, das erstrebt wurde, kommt in wichtigen Teilen nur auf Kosten der Wahrheit zustande, und seine Wiederherstellung hat eine bedenkliche Ähnlichkeit mit jenen Restaurierungen, bei denen ein alter Bau sich soviel Zutaten und Neukon-

struktionen gefallen lassen muß, bis er zum Schluß in seinem historischen Kerne gefälscht ist. Was Fischer Neues vorbringt, hätte gerade für eine verdienstvolle Abhandlung hingereicht. Ein Band vom Umfange des seinigen fordert aber einen andern Maßstab heraus, nötigt, die stattliche Energieleistung, die darin vorliegt, gegen ihren positiven Gewinn abzuwägen. Wenn mir der Zeitpunkt hierfür gerade jetzt gekommen scheint, so geschieht es im Hinblick auf die im Zuge befindliche Bearbeitung des Gebietes durch die österreichische Kunsttopographie. Zu dieser, nach der materiellen Seite hin vermutlich abschließenden Publikation möchten die folgenden Bemerkungen, im Anschluß an meine eigene ältere Arbeit, die neben dem bayerischen Denkmälerinventar die Voraussetzung von Fischers Buch gebildet hat, einen anspruchslosen Beitrag liefern.

Bestimmtere landschaftliche Besonderheiten beginnen wie anderwärts auch in der Salzburger Malerei erst mit dem schwindenden Mittelalter hervorzutreten. Hatte die romanische Buchmalerei Anregungen vom Westen (Reichenau), die Freskenkunst, wie neuestens wahrscheinlich gemacht wurde, vom Süden, von den Mosaiken Aquilejas und Venedigs, erfahren, so leben diese Manieren in der Frühgotik sich langsam aus. Wandmalerei und Buchillustration gingen noch dieselben Wege. Das beweist eine Reihe von Resten des 14. Jahrhunderts, unter denen die merkwürdigen zu St. Michael und St. Martin im Lungau, eine Madonna von 1319 in der St. Veitskapelle des Salzburger Petersstiftes und andere mehr vor dem von Fischer allein erwähnten Mauterndorfer Triumphbogenfresko (c. 1350) die zeitliche Priorität in Anspruch nehmen. Letzteres Bild behandelt die Krönung der Jungfrau und ihre Verherrlichung auf dem salomonischen Throne, der nach der Beschreibung im Buch der Könige, I (10, 18—20) dargestellt ist — ein stehendes Thema der marianischen Symbolik und daher keineswegs eine »aus der Abstraktion geborene Idee«. Wie die Zeichnung ist die Komposition noch durchaus unpersönlich und formelhaft, in der rhythmischen Flächenverteilung allgemein trecentistisch dekorativ und näher lokalisierbar nur durch die Medaillons mit Salzburger Heiligen, die, einem gemalten Calendarium ecclesiasticum des Salzburger Erzstiftes vergleichbar, die Öffnung des Bogens umziehen. Aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sind keine namhaften Zeugnisse der Malerei auf Wänden oder Tafeln bisher bekannt geworden, die einen Schluß auf eine bedeutende Fortbildung dieser typisierenden Frühkunst gestatten würden. Die gemeingotische Neigung zu gefälliger Weichheit überwiegt bis in den Anfang des folgenden Jahrhunderts hinein das Streben nach Individualisierung, das Raumverlangen bleibt gering, die farbige Charakteristik primitiv. Auf dieser Stufe steht noch das als Inkunabel der Salzburger Malerei gefeierte Pähler Altärchen. Weich, zierlich und naturfern sind seine tief innerlich bewegten Gestalten. Mit der alter-

tümlichen Naivetät, mit dem Hauche jugendlicher Unschuld und Reinheit, der von ihnen ausgeht, verbindet sich indes schon eine ziemlich überlegte Art der Stilisierung. Die Verwandtschaft mit bayerischen Miniaturen, die neuestens geltend gemacht wurde, um das Werk in die Münchener Schule einzureihen, überzeugt nicht. Das Gitterwerk des punzierten Goldgrundes erinnert eher an Metallarbeit, der Vortrag an Plattstichstickereien, deren Entwürfe damals oft von Malern besorgt wurden. An Vergleichsmaterial fehlt es überhaupt nicht. Der Gemäldekatalog des Bayerischen Nationalmuseums verweist auf das Modellbüchlein aus Ambras im Wiener Hofmuseum, das dort, schwerlich mit Recht, als niederrheinisch gilt. Die Ähnlichkeit des Täufers auf einem der Flügel des Pähler Triptychons mit der nämlichen Figur des sog. Deichslerschen Altares in Berlin gab zur Versetzung des Werkes in die böhmische Schule (»Meister von Wittingau«) Anlaß. Auch ein in Südfrankreich erworbenes, aber wohl von einem Oberdeutschen gemaltes Triptychon des Kaiser Friedrich-Museums (Nr. 1620) ist in diesem Zusammenhang erwähnenswert, ja vielleicht möchte ein überrheinischer Einfluß den kosmopolitischen Zug des Altärchens, seine Sonderstellung innerhalb der bayerisch-österreichischen Malsphäre am ersten erklären. Eine jüngere und derbere Redaktion seines Madonnenköpfchens bietet, wie man weiß, ein Marienbild aus Benediktbeuern im Seppschen Familienbesitz zu München (Leyde, Perlen christlicher Kunst, Bl. 27).

Dem Stilwechsel, der sich im ersten Jahrhundertviertel in der Salzburger Malerei vollzog, ist die vorbildliche Nähe Tirols zugute gekommen, das nicht umsonst mit Oberitalien in lebhaftem Verkehr gestanden und namentlich von den spätgiottesken Veronesen manches gelernt hat. Der Zusammenhang von Salzburg und Tirol, schon durch äußere Umstände, wie die Unterordnung des Bistums Brixen unter den Stuhl St. Ruperts, begründet und in der Literatur bereits öfters hervorgehoben, wird von Fischer übersehen. Es handelt sich um tiefere Gemeinsamkeiten der geistigen Auffassung und des Formgefühles, die jedoch auch in zahlreichen Einzelzügen zutage treten. Die für den Salzburger Dom gemalte Rauchenbergische Votivtafel, jetzt in Freising, erweist sich gewiß, namentlich bei einer Gegenüberstellung etwa der Miniaturen des Grillingerschen Bibelwerkes von 1428 in München, als bodenechtes Salzburger Produkt. Gestalten desselben Schlages wie seine Heiligen begegnen aber auf den Flügelrückseiten eines vom Grafen Heinrich IV. von Görz-Tirol um 1420 nach St. Sigmund im Pustertale gestifteten Altares und das ebendaher ins Kloster Neustift bei Brixen gelangte Gedenkbild des Ritters von Jauffenberg berührt sich nahe mit der Altmühldorfer Kreuzigung, in der Fischer recht unvermittelt eine Nachwirkung Giottos entdeckt. Dieses beste Beispiel der Kreuzigungsbilder des Donau-Alpengebietes aus der ersten Jahrhunderthälfte ist zugleich einer der frühesten

oberdeutschen Versuche, den festgelegten dogmatisch-repräsentativen Typus ins Persönliche zu durchbrechen, den Vorgang realistisch auszumalen. Waren nun wirklich Muster der Giotto-Schule für den Monumentalstil des Altmühldorfers maßgebend, oder haben wir es nicht vielmehr mit einem noch wandmäßig gedachten Werke zu tun? Wie verfehlt es wäre, aus jeder äußerlichen Analogie auf ein Abhängigkeitsverhältnis von Italien zu schließen, lehrt der Fall der Reichenegger-Tafel in der Grazer Landesgalerie, die man mit dem Cavallifresko in Sta. Anastasia zu Verona in Verbindung brachte, obwohl diese und ähnliche oberitalienische Kompositionen umgekehrt offensichtlich auf nordische Vorlagen (Grabmäler) zurückgehen. Freilich hat der rege Transithandel Salzburgs über die Tauern schon frühzeitig auch welsche Künstler nach der Bischofstadt gebracht, wie Salzburger Meister, namentlich Holzschnitzer, in den deutschen Kolonien Venedigs, der Terra ferma und Friauls damals mehrfach auftreten (Paoletti u. Ludwig, Repertorium 1899, S. 437, und V. Joppi, Storia dell' arte nel Friuli 1887, p. 94). So überrascht es nicht, an dem entzückenden Triptychon, das in das Salzburger Museum aus dem Leprosenhause zu Hallein gekommen ist, einen Venezianer beteiligt zu finden. Sein Mittelbild, eine reich mit Gold und Silber gehöhte, fast musivisch inszenierte Anbetung der Könige trug vor der Restaurierung v. J. 1836 die Inschrift: »Goffredus oriundus Lungoviae (Lungau) hanc tabulam cum P e t r o v e n e t o fecit«, dazu das Datum 1440 (Jahresber. d. Städt. Museums Carolino-Augusteum 1858, S. 48 f.). Diese Fischer unbekannt gebliebene Bezeichnung gibt einen interessanten Fingerzeig über den Weg, auf dem tramontane Anregungen in die Salzburger Malerei Eingang fanden, ohne übrigens ihren örtlichen Geschmack entscheidend zu verändern. Denn die Anklänge an die Art Gentiles da Fabriano, etwa in den Ritterfiguren der Könige, oder an die Frauentypen Stefanos da Zevio in den weiblichen Heiligen unseres Altärchens, besagen weniger als die evidenten Übereinstimmungen mit Brixener Kreuzgangsgemälden, namentlich des 4. und 12. Gewölbejoches. An den Halleiner Altar schließt sich eine kleine Bildergruppe aus der Salzachgegend an, aus der nur eine Darbringung im Germanischen Museum (Nr. 306), früher in der Sammlung Uhl zu Mondsee, genannt sei. Dagegen läßt sich der Ausseer Altar von 1449 in der Salzburger Schule nicht unterbringen, mögen derselben Hand auch zwei Bilder auf dem Pinzgauer Schloß Mittersill angehören. Der weit herumgekommene Maler, der auch Stiche des Spielkartenmeisters gesehen hat, dürfte unter den Wiener-Neustädter Hofkünstlern Kaiser Friedrichs III. zu suchen sein.

Daß die Salzburger Malerei um die Mitte des Jahrhunderts schon eine andere Richtung eingeschlagen hatte, zeigt Pfennings Kreuzigung von 1449 im Wiener Hofmuseum. Seitdem ich auf dem Kunsthistorikertage in Budapest 1896 auf ihre Herkunft hingewiesen und durch die Publikation des

Grazer Dombildes im Jahrbuche der Sammlungen des Kaiserhauses 1903 den Vergleich mit diesem ermöglicht hatte (1901 wurde die Provenienznotiz auch von anderer Seite in den Mitteilungen d. Gesellschaft f. Salzburger Landeskunde gebracht), ist die Bedeutung der Tafel für die altoberdeutsche Kunstgeschichte mehr und mehr erkannt worden. Sie bildete vermutlich das Mittelstück eines Altares, von dem sich ein unteres Türflügelfeld mit dem Tode Mariä im Seminario della Salute zu Venedig erhalten hat. Die Maße stimmen zu dieser Annahme, die eine weitere Stütze in der Person des Vorbesitzers findet, jenes österreichischen Generals Federigo Marchese Manfredini, dessen Vermächtnis die Bilderkollektion des Seminars ist. Als salzburgischer Staatsminister während der kurzen kurfürstlichen Regierung Ferdinands III. von Toskana (1803—1805) hatte er die Wiener Kreuzigung aus der damals der Säkularisation verfallenen erzbischöflichen Galerie eingezogen und höchstwahrscheinlich bei derselben Gelegenheit die kleine Privaterwerbung gemacht. Dem Bilde in Venedig ist das Wiener keineswegs derart überlegen, daß auf die spätere Entstehung des letzteren geschlossen werden müßte. Fischer überschätzt das spezifische Gewicht der Erscheinung Pfennings erheblich, wenn er ihm eine prinzipiell neue Naturauffassung nachrühmt, eine Kunst der Raumbezwingung, über die das ganze 15. Jahrhundert nicht hinausgekommen sei usw. — glücklicherweise ist wenigstens die Parallele mit Shakespeare weggeblieben, die dieses Kapitel in seiner früheren Fassung als Inaugural-Dissertation (Berlin, 1907) enthielt. Solchen Superlativen gegenüber ist daran zu erinnern, daß der Maler der Wiener Tafel im Verständnisse des körperlichen Organismus und seiner Bewegung von Witz und Multscher übertroffen wird, welch letzterem in den Passionsszenen des Wurzacher Altares in der Berliner Galerie auch die Beseelung von Massenvorgängen besser gelungen ist. Die Freude an der Vielseitigkeit des Lebens und der Charaktere, das Interesse am Detail ist ein allgemeines Zeitmerkmal — den Salzburger kennzeichnet eher ein wohltemperiertes Maßgefühl, das ihn vor den sonst üblichen Ausschreitungen einer halb freigewordenen, schwerfälligen Realistik bewahrt. Wie vieles in der Komposition des Wiener Gemäldes Gemeingut gewesen, ergibt der Seitenblick auf eine westdeutsche Darstellung desselben Gegenstandes, den Kalvarienberg des Hans von Metz von 1445 im Historischen Museum zu Frankfurt a. M. Dazu kommen einzelne Motive sicher ostalpinen Ursprungs, wie die feinempfundene Mariengruppe, die man in ganz ähnlicher Anordnung z. B. auf einem Freskofragment aus dem zweiten Viertel des Jahrhunderts in der Pfarrkirche zu Murau (Steiermark) antrifft.

Der Begriff der persönlichen Arbeitsehre und des geistigen Eigentums waren der deutschen Spätgotik noch nicht geläufig. Selbst hervorragende Künstler wiederholen unverlegen gegebene Lösungen bestimmter Aufgaben.

Wie der Salzburger Miniator Ulrich Schreier in seiner Grazer Bibel von 1469 die Bilder der erwähnten Münchener Bibelhandschrift von 1428 kopierte, so griff Konrad Laib im Grazer Dombilde (1457) unbekümmert auf das Schema der Wiener Kreuzigung zurück, mit dessen qualitativer Fortbildung er sich begnügte. Beide Werke dem nämlichen Meister zuschreiben, heißt aber nicht nur diesen Qualitätsabstand, sondern auch den Unterschied zwischen Zeitstil und persönlichem Stil verkennen. Nun hatte schon Kugler im Handbuch der Geschichte der Malerei (2. Aufl., II, 1847, S. 192) bezweifelt, daß das Wort Pfenning in der Inschrift der Wiener Tafel den Malernamen bedeute, und J. Graus war 1890 für die Identität der Urheber beider Bilder eingetreten. Der von Fischer übernommene Vorschlag Suidas, den Meisternamen zu streichen, war daher nur in den untauglichen Mitteln neu, mit denen er zu begründen versucht wurde. Das argumentum ex silentio, die Salzburger Akten wüßten nichts von dem Künstler, bedarf an dieser Stelle keiner ernsthaften Widerlegung. Daß der Geschlechtsname Pfenning in der dortigen Gegend vorkam, bekundet z. B. der Traditionskodex des Klosters Michelbeuern, wo schon zum Jahre 1196 von einem »Sigihartus, qui vocatur phenninc« die Rede ist. (W. Hauthaler, Salzburger Urkundenbuch, I, 1910, S. 821). Die Umdeutung der Signatur aber in eine Weihinschrift, darin Pfenning der Sinn von Pfand, Gabe, Stiftung zukäme, tut der Sprache und Sitte des Mittelalters gleicherweise Gewalt an. Denn eine derartige Nebenvorstellung war — nach einer Mitteilung der Redaktion des Wörterbuches der älteren deutschen Rechtssprache (Prof. R. Schröder, Heidelberg) — dem Worte fremd, das gerade im Gegensatz zu Pfand meist das bare Geld bezeichnete. Und so sonderbar die Bescheidenheit des auf dem Bilde abwesenden Stifters gewesen wäre, sich mit einer bloßen Anspielung auf seine Widmung, noch dazu auf einer Pferdekruppe, zu begnügen, so häufig haben Künstler, zumal Miniatoren, in Nachahmung der »vestes literatae«, ihren Namen halbversteckt in Sauminschriften auf die Nachwelt zu bringen gesucht (F. de Mély, Les arts anciens de Flandre, III, Bruges 1908—1909, Fasc. III). Ignoriert man solcherweise den Tatbestand und gleitet über die noch offene Hauptschwierigkeit der Inschrift, die Abkürzung »d« vor Pfenning, hinweg, so ist es nur konsequent, nicht bloß dem Maler dieses Namens das Lebenslicht auszublasen, sondern das unbequeme Rätselwort überhaupt zu beseitigen, es zu einem Ornament herabzudrücken, wie es der Herausgeber des Diederichs'schen Albums »Die altdeutsche Malerei« getan hat, indem er mit der Wiener Tafel auch den Wahlspruch »als ich khun« kurzerhand für — K. Laib reklamierte.

Im Grazer Dombilde scheint nun wirklich ein individuelleres Profil aus dem Schulbetriebe Pfennings aufzutauchen, dessen Durchschnittsstand zwei andere Kreuzigungen vergegenwärtigen: die eine, 1464 datiert, im

Salzburger Privatbesitz, nach Fischers unhaltbarer Ansicht von einem Nachfolger des Altmühldorfer Malers, die andere, bemerkenswertere in Innernöring (Oberkärnten), wohl nur in Unkenntnis des Originals von ihm in die achtziger Jahre hinabgerückt. Jedoch auch Laib selbst schwankt noch zwischen alter und neuer Zeit, war mehr Fortsetzer und Vollender als Beginner. Seinen veränderten Geschmack bezeugt schon eine unbeachtet gebliebene Äußerlichkeit seiner Signatur: die gotische Minuskel Pfennings macht einer, wenn auch nicht reinen Antiqua Platz, die Missalschrift einer Monumentalschrift. Sonst geht jedoch auch Laib das Zeug gerade zum Großmaler ab, er operiert lieber mit vielen kleinen als mit einzelnen großen Figuren. Nicht zuletzt darum, weil er Anatomie und Muskulatur, obwohl er in ihrem Studium beträchtlich weiter gekommen ist als Pfenning, nur schwach beherrscht. Das zeigt u. a. der unfeste Stand seiner Gestalten, in denen aber die eigentümlich starre, wie steifgefrorene Beweglichkeit der Menschen Pfennings aufzutauen scheint. Die Wand wird sozusagen lebendig bei ihm, denn sein perspektivisches Streben bringt wirkliche Tiefenunterschiede in das Bild: statt eines breit nebeneinander geschobenen Figurengewimmels gibt er schon das Ineinander einer von Sturm aufgewühlten Menge.

Diese neuen Errungenschaften, mit denen ich mich bereits a. a. O. auseinandergesetzt hatte, lagen jedoch damals allgemein in der Luft. Sie dürfen daher nicht verleiten, den Maler, wie man ihn früher mit dem Tuchermeister verknüpft hatte, jetzt in ausschweifender Kombinationslust als Abkömmling eines Moser, Witz oder gar — Masaccio hinzustellen und ihm Leistungen zuzutrauen, die sein Kräftemaß überschreiten. Über die Persönlichkeit des 1448 zum Stadtbürger in Salzburg aufgenommenen Schwaben ließ sich nach wie vor nichts Sicheres in Erfahrung bringen. Selbst, ob er mit einem »Chunradus pictor in Peterscadnerhof« (Berchtesgadenerhof) identisch war, der, nach einem Hinweise Dr. Fr. Martins, 1450 im Totenverbrüderungsbuche des Domkapitels erscheint, steht dahin (Monumenta Germaniae hist., Necrologia Germaniae, II, 1904, p. 89). Um so wichtiger wäre natürlich die Ermittlung anderer Arbeiten Laibs. Als solche sind gleichzeitig von mehreren Seiten zwei Orgelflügelbilder des Salzburger Museums mit den Heiligen Primus und Hermes angesprochen worden, die ich gelegentlich eines Ausstellungsberichtes im Repertorium 1903 als vermeintliche Werke Pachers gestreift hatte. Die nämlichen Forscher, die sorgsam verschweigen, durch wen sie auf die hervorragenden Bilder und den Meister Laib überhaupt aufmerksam geworden, zitieren mit rührender Pietät diese von mir längst fallengelassene Nottaufe und rechnen (in den Tagen, da z. B. ein berühmtes Jugendwerk Michelangelos sich als Arbeit des Seicento entpuppt hat) mir die Jahre nach, um die ich mich bei meiner Bestimmung geirrt hätte. In Wahrheit gibt die Zuschreibung an Pfenning

oder Laib noch keine Antwort auf das verwickelte stilkritische Problem der beiden Tafeln. Bei aller Übereinstimmung in der Malweise gehen sie nämlich stilistisch derart auseinander, daß man sie nicht auf eine Hand zurückführen kann. In diesen Heiligen sind nicht bloß zwei verschiedene Charaktere als Kontrastfiguren gegeneinander ausgespielt: wie die Kunst von gestern der von morgen, wie das ältere dem jüngeren Mittelalter tritt Primus dem Hermes gegenüber. Seine weichknochige, marklose Gestalt von schlaffer Haltung, mit dem zwischen den Schultern eingesunkenen Kopf und den tief umschatteten, blicklos starrenden Augen gehört noch zum Typennachwuchs der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. In dieser nachdenklich-empfindsamen Haltung und der Tracht — keinem »orientalischen« Kleidungsstück, sondern einem Tappert mit Goldsaum — sieht Primus in der Tat mehreren Zuschauern der Wiener Kreuzigung auffällig ähnlich, namentlich dem Pharisäer am rechten Bildrande. Unperspektivisch hineingestellt in den erloschenen Goldgrund entbehrt die Figur der stärkeren Plastik und spiegelt auch sonst nur den flüchtigen, dünnen Schein der Natur wieder. Eine ganz andere, auch künstlerische Gesinnung spricht aus dem Bilde seines Nebenpatrons Hermes. Voll trotziger Standkraft, wie eingerammt in den Boden, steht der sehnige Mann breitspurig da, in einer prachtvoll heftigen Halblinkswendung, die durch den nach italienischer Art drapierten Radmantel noch imposanter zur Geltung kommt. Im Streben nach Verdeutlichung der Funktion ist der ausgestreckte Arm zu lang geraten, während der Kopf im Verhältnis zur gedrungenen Gestalt etwas klein erscheint. Aber die pantomimisch beredte Disputationsgeste der spreizig greifenden Hände, das nervöse Leben des Gesichtes versetzen uns unmittelbar in eine hochgespannte Situation — es ist gotische Leidenschaft, jedoch ohne den grimassenhaften Zug, der ihr bei Pfenning und Laib anhaftet. Und dieselbe, überall nach energischem Ausdruck drängende Auffassung verleugnet sich auch im Beiwerk nicht, etwa dem schwungvoll aufgerollten, gleich absplitternden Holzspänen sich kräuselnden Spruchbande, neben dem das Geringel des übrigens beträchtlich breiteren Schriftbandes des Primus heraldisch langweilig aussieht. Ein Fremdling scheint sich diese überraschend rund gesehene, frei und groß empfundene Gestalt in die zahme Spießbürgergesellschaft verirrt zu haben, die ihr die Tafeln Fischers geben. Sie weist von Salzburg weg, auf einen Künstler südlicherer Race, mit dem Pacher in ebenso enger Fühlung gestanden haben muß als der Maler der Primustafel mit Pfenning. Diese mir gegenüber von A. Weixlgärtner schon 1904 geäußerte Ansicht ist heute auch die meinige — sie macht die Annahme notwendig, daß zumindestens Hermes nicht »wenige Jahre«, sondern geraume Zeit nach der Wiener Kreuzigung entstanden ist. Damit stimmt der verschiedene Größenmaßstab der beiden Figuren und die von

der harten Buntheit des Pfenning-Bildes zu einer einheitlichen Tonskala vorgeschrittene Färbung der Flügel. Wer diese tiefgehende Inkongruenz nicht wahrnimmt, hat das Wunder zu erklären, daß ein mittelmäßiges Talent hier über sich selbst hinauswächst und, die meisten Angewöhnungen des alten Stiles abwerfend, sich plötzlich in einen Vorläufer Pachers verwandelt. Man weiß, wie spät im allgemeinen die oberdeutsche Malerei sich auf das Kontrapostmotiv eingelassen hat, und beachte, wie konsequent es in der Gestalt des Hermes durchgeführt ist. Ihre mehrachsige Drehbewegung, der scharf markierte Kopf, die »Griffigkeit« der Hände, das Terrible der Gesamterscheinung sind durchwegs Pachersche Eigentümlichkeiten. Ob der Tiroler selbst oder ein früher Schulgenosse als Gehilfe oder Nachfolger Pfennings an den Salzburger Tafeln mitgearbeitet hat — diese Frage würde voraussichtlich schon durch eine genauere Nachricht über ihre Herkunft der Lösung nähergerückt werden.

Daß es sich um die einstigen Deckflügel eines Orgelpfeifenkastens handelt, kann nach dem Format nicht zweifelhaft sein, mögen die Tannenbretter auch stellenweise, namentlich in den oberen Abschlüssen, ergänzt und übermalt worden sein. Die Bilder sollen aus dem Lungau stammen, dem südöstlichen Landstriche Salzburgs, der zur Hälfte dem Domkapitel gehörte. Im Salzburger Dome wird noch der Leib des hl. Hermes bewahrt, von dem einzelne Gebeine auch der als Besteller der Münchener Bibelhandschrift von 1428 bekannte Pfarrer Pet. Grillinger zu Maria-Pfarr im Lungau, zusammen mit Überresten des hl. Primus in einem 1443 datierten Reliquienaltärchen aus Silber besaß — das einzige, neben unserem Flügelwerk nachweisbare Beispiel ihrer gemeinsamen Verehrung. Denn sonst tritt der Salzburger Diözesanheilige Primus (im Volksmunde: St. Preimbs) gewöhnlich an der Seite seines Bruders Felician auf, mit dem er sich auch in das Patrozinium von Wildbad- (nicht Hof-) Gastein teilt. Zu Hermes hatte er keinerlei Beziehungen, wie aus den Legenden beider erhellt, deren Kenntnis für die Deutung der Darstellungen unserer Bilder unentbehrlich ist. Bevor Primus sein Martyrium erlitt, wurde er zum Götzendienst und zur Unterwerfung unter den Willen des Kaisers Diocletian aufgefordert, wozu ihn dessen Statthalter durch den fälschlichen Hinweis zu bewegen suchte, daß sein älterer Bruder Felician bereits das Gleiche getan habe. Primus jedoch erwiderte: »licet diaboli filius sis, verum tamen in parte dixisti, quia frater meus imperatoris coelestis decretis consensit«. Diese der Legenda aurea (cap. LXXX) entnommenen Worte stehen (stets irrig gelesen) auf dem teilweise abgeschürften Spruchbande des Heiligen, und sie erst machen das Salzburger Bild des hartnäckigen Bekenners verständlich. Auch das Exempel fester Glaubenskraft, das St. Hermes gegeben, erläutert sein Spruchzettel. Unter Kaiser Trajan als

Präfekt in Rom (daher das halbmilitärische Beamtenkleid) getauft, verantwortet er sich vor dem heidnischen Richter, der ihn nachher enthaupten ließ, nach den Acta SS. (Augusti VI, 147), mit der stolzen Antithese: (Ego praefectur)am non perdidi sed mutavi in nomine domini«.

Dieser Hermes, der die irdische gegen eine himmlische Würde vertauschte, ist ein Stück so persönlicher Malerei, daß sein Meister, wäre er ein Einheimischer oder nur im Lande seßhaft gewesen, das spätere Salzburger Quattrocento nachhaltig hätte beeinflussen müssen. Die Schule bringt aber nicht nur überhaupt kein so starkes Existenzbild mehr hervor, gerade die auf Pfenning und Laib nächstfolgende Generation läßt jede Annäherung an den Stil des Hermes vermissen. Diese Gruppe zusammengefaßt und damit die Lücke zwischen der Mitte und dem Schlußviertel des Jahrhunderts ausgefüllt zu haben, ist ein wohlzuschätzendes Verdienst Fischers. Doppelt schade, daß er das neue Beobachtungsmaterial so rasch erledigt und die Ergebnisse seiner Stilbetrachtung nicht an der Hand der historischen Kritik nachgeprüft hat.

Der prachtliebende Erzbischof Burckhard II. von Weißbriach (1461 bis 1466) hatte schon als Domprobst sich die Ausschmückung der Wallfahrtskirche St. Leonhard b. Tamsweg und der Kapelle des erzstiftischen Schlosses zu Mauterndorf in seiner Lungauer Heimat angelegen sein lassen. Von dem einstigen Glanz der Innenausstattung St. Leonhards gibt vor allem eine 1430—1450 datierte Reihe kostbarer Glasgemälde Kunde. Als ebenbürtiges Werk muß sich ihnen der nicht viel später errichtete Hochaltar angeschlossen haben, der 1660 demoliert wurde. Vorhanden sind noch ein Stück des geschnitzten Aufsatzes und vier Reliefs sowie vier restaurierte Bilder aus dem Marienleben von einem Türpaare. Die breit aufgebauten Kompositionen fesseln durch ihre gemütliche Grundstimmung und eine schwere Echtheit der Gestalten, der sich die wenigen kräftigen Vollfarben des Kolorits gut anpassen. Das Raumgefühl ist bescheiden, dagegen verraten einzelne originelle Genremotive und die Landschaft der Heimsuchung eine neue Anschauungsart, die in den Resten eines zweiten kleineren Altares derselben Kirche schon zur Manier Frueaufs sich umzubilden beginnt. Es sind drei Szenen aus dem Leben St. Leonhards und zwei Tafeln mit einem hl. Bischof und Hieronymus. In einer späteren Arbeit dieses Legendenmalers, einer Kreuzigung der Baseler Kunstsammlung, kündigt sich Frueauf bereits unmittelbar an. Wie die größeren tragen die kleineren Altarflügel in St. Leonhard außer dem Landes- und Stiftswappen das Wappen des Weißbriachers neben dem seines Vorgängers in der erzbischöflichen Würde, Sigismund von Volkersdorf (1452—1461). Fischer erblickt daher in dem Todesjahre des letzteren den terminus

ad quem auch für die Entstehung der Leonhardsbilder, die jedoch, entschieden jünger als die Mariengeschichten, mit diesen keinen direkten Zusammenhang haben. Daß Wappen allein noch keine Datensicherheit geben, bestätigt ein zweiter, von Fischer gleichfalls in die Zeit des Dompropstes Burckhard, um 1455, angesetzter Bilderkomplex, der trotz gewisser Beziehungen zu dem kleinen Altar von St. Leonhard, wieder von anderen Händen herrührt. Zwei vermeintlich vom St. Leonharder Meister selbst gemalte Tafeln im Kloster Nonnberg tragen gleichzeitige Aufschriften. Eine Vermählung Mariae: »Sempiterne deus burchardum de weispriach ortum / Accipe devotum sincero corde ministrum« (Ewiger Gottvater nimm auf deinen getreuen, redlichen Diener B. v. W.). Eine Verkündigung: »Accipiat letus burchardus weispriach ortus / Opere pro tanto celorum numina grata« (Möge der verklärte B. v. W. für eine so großartige Stiftung die himmlische Gnade empfangen). Der Altar, an dem die Bilder die Außenseiten zweier Reliefflügel schmückten, ist demnach ohne Frage erst nach Burckhards Ableben (1466) entstanden. Die Sorglosigkeit, mit der Fischer von der Inschrift, die er selbst mit der Verkündigung reproduziert, nicht einmal Notiz nimmt, erinnert an einen ähnlichen Unfall in einem früheren Bande der »Kunstgeschichtlichen Monographien«, wo ein umständlicher Beweisapparat zur Datierung eines nicht nur mit einer Jahreszahl versehenen, sondern mit dieser schon vorher veröffentlichten Gemäldes von W. Huber aufgeboten wurde. Aus einer Originalquittung des Salzburger Malers Gabriel Häring v. J. 1466 im Wiener Hof- und Staatsarchiv erfahren wir nun von einer Restzahlung des Erzbischofes Bernhard v. Rohr für eine von Burckhard bestellte, aber erst nach seinem Tode fertig gewordene »Tafel«, d. h. einen Altar (vgl. auch H. Widmann, Gesch. Salzburgs II, 1909, S. 295). Die der Überlieferung nach aus dem Dome nach Nonnberg gekommenen beiden Flügel dürfen wir somit als die urkundlich beglaubigten Überbleibsel jenes Votivschreines ansehen. Da in dem genannten Schriftstücke noch anderer, von Häring für den verstorbenen Kirchenfürsten »getaner dienst und arbeit« Erwähnung geschieht, nahm er unter den damals in der Bischofsresidenz tätigen Malern offenbar einen ersten Platz ein. Obwohl die Hofkünstler in alter Zeit so wenig wie heute immer gerade die tonangebenden waren, haben wir doch Grund zur Annahme, daß dieser Meister es gewesen, der die altgotische Salzburger Malerei in die Spätgotik hinübergeleitet hat. Ihr spezialisierender Formtrieb mischt sich auf den Nonnberger Tafeln noch mit altertümlich befangenen Zügen, eine an Witz gemahnende Wucht der Gestalten, die die Bildfläche massig füllen, liegt im Kampf mit einer kindlich unbeholfenen Perspektivik: jedenfalls bezeichnen die merkwürdigen Gemälde einen Wendepunkt. Aber nicht ein halbes Jahrhundert begnügte man sich, wie Fischer meint, mit dem, was jetzt errungen

war — schon nach anderthalb Dezennien überwindet der ältere Frueauf diesen mühsamen Realismus. In der handfesten Modellierung, in der Leibhaftigkeit der individuellen Gestalt werden die Nonnberger Gemälde sogar von den ihnen zeitlich ganz nahestehenden Flügelheiligen des Mauterndorfer Schloßaltärchens überholt. Auch diese knöchern herben Figuren in scharfknittriger Gewandung datiert Fischer unbedenklich in die Zeit des Domprobstes Burckhard zurück, obwohl das kleine Stifterbildnis auf dem einen Flügel ihn in vollem bischöflichen Ornate vorführt, mit der Inful auf den daneben lehnenden Wappenschildern. Die statuarische Auffassung und der dunkelbräunliche Gesamtton der Bilder lassen Bekanntschaft mit tiroler Werken vermuten. Daß der Lungau tiroler Anregungen besonders zugänglich gewesen, erklärt schon die im Mittelalter vielbenützte »Kärntner« Straße, die ihn durchzieht und über den Katschberg nach dem Pustertal weiterläuft. Acht treffliche Marienbilder am Hochaltare zu Maria-Pfarr, in denen Fischer nur tiroler Einfluß erkennt, sind frühe Arbeiten Marx Reichlichs von c. 1490. Die leider schonungslos aufgefrischten Tafeln erinnern speziell an das Prager Geburtsbild und den Tempelgang Mariä in der Münchener Pinakothek. Reichlichs Autorschaft ist bei ihnen um so wahrscheinlicher, als der Künstler, seit 1494 Bürger von Salzburg, auch für das im Lungau begüterte obersteierische Kloster St. Lamprecht 1498—99 einen nicht mehr erhaltenen Altar gearbeitet hat. Von einem handwerklichen Ausläufer seiner Richtung rühren sieben Mariendarstellungen aus Aspach im Innviertel im Salzburger Museum her, die sich z. T. schon an Holzschnitte Dürers und Altdorfers anlehnen (das achte, dazugehörige Stück wurde mit der Sammlung der Gräfin Rummerskirch 1903 von Helbing in München versteigert). Ein neues Bewegungsmoment hat die Tätigkeit Reichlichs in die Salzburger Malerei nicht gebracht, immerhin ging eine gewisse Nachwirkung von ihm aus. Um so auffälliger ist, daß der wiederholte Aufenthalt Pachers selbst in Salzburg zwischen 1484—1498 im Ganzen keine tieferen Spuren hinterlassen hat.

Wie fest die Schule im Eigenen wurzelte, zeigt Rueland Frueauf, der vor Ablauf des Jahrhunderts für ihre malerischen Tendenzen eine Formel fand, die mehr als ein Menschenalter im Inn-Salzachgebiete beliebt blieb. Dies gilt namentlich vom Kolorit des Meisters mit seinen aufrichtigen, aber nicht unharmonischen, dem durchsichtigen Schmelz der Glasmalerei nacheifernden Lokalfarben. Und weil salzburgisches Wesen auch sonst bei ihm immer wieder durchbricht, ist die kürzlich ohne Begründung ans Licht getretene Vermutung, er sei ein Niederbayer, aus Straubing, gewesen, wenig glaubhaft (Bassermann-Jordan, Unveröffentlichte Gemälde alter Meister a. d. Besitze d. bayer. Staates III, 19 nach H. Buchheit). War er kein Landeskind, so muß er sich im Salzburgischen wenigstens

frühzeitig niedergelassen haben. Keine Bahnbrechernatur, aber der Mann der Situation wurde er ein Praktiker von Cranachscher Vielseitigkeit, der in seiner Altarwerkstatt auch Schränke und Kerzenstangen faßte, Paramente entwarf, Glasbilder malte, zwischendurch ein Freskounternehmen erledigte und unter diesen mannigfachen Geschäften selten genug dazu gekommen sein mag, an einer originalen Arbeit die halb gefesselte Künstlerhand weiterzubilden. Wie er trotzdem von der gezierten Eckigkeit seiner ersten Werke sich allmählich frei machte, zu ruhigeren Linien, einem reineren Naturgefühle, einer verfeinerten Charakteristik vordrang, um in den Großgmainer Tafeln eine geschlossene Bildwirkung, eine stimmungsvolle Milde zu erreichen, die in der altbayerischen Malerei völlig vereinzelt dastünden, habe ich in der Wiener Jahrbuchpublikation dargelegt. Ebendort wurde die bis dahin bezweifelte Identität des Malers von Großgmain mit dem Monogrammisten R. F. der Wiener Galerie schlüssig bewiesen und seine Entwicklung an der Hand aller entscheidenden Gemälde erörtert. Meiner Liste fügt Fischer außer dem von ihm als Frühwerk näher bestimmten Querbilde mit Christus am Kreuz in Wien (Nr. 1404), nur die gut kombinierten Teile eines Flügelpaares im Museo Correr zu Venedig, in Budapest und St. Florian hinzu. Auch heute ist nicht allzuviel Eigenhändiges nachzutragen. Zu den Berliner Kirchenvätern von 1498 gesellen sich ein Dritter (Hieronymus) in der Sammlung Figdor und zwei ähnlich aufgefaßte Einzelheilige (Sebastian, Ulrich) in Kreuzenstein, die Suida schon signalisierte. In Klosterneuburger Privatbesitz fand ich eine reizvolle Maria auf der Mondsichel, ein Werk von der Qualität der Großgmainer Tafeln und gleichfalls aus den neunziger Jahren. Es stammt aus dem Nachbardorfe Kritzendorf, wo das Stift St. Florian einen Weinlesehof mit Kapelle besaß, für den nach erhaltenen Rechnungsnotizen schon zwischen 1467 und 1481 ein Gemälde in Passau bestellt wurde (A. Czerny, Linzer Musealbericht, XXIX, 1881, S. 52). Eine Untersuchung auf die Urheberschaft Frueaufs verdiente die schöne Ährenmadonna bei Prof. Sepp in Regensburg (Monatshefte f. Kunstwiss., III, Taf. 94). Endlich sei ein Holzrelief mit dem Bildnis des Grafen Liutold III. von Plain in Höglwörth, Bez.-A. Berchtesgaden, genannt, das eine Vorzeichnung des Künstlers um so eher voraussetzen läßt, als die Großgmainer Bilder von einem Altare aus Schloß Plain am Untersberg herrühren (Kunstdenkmale des Königreichs Bayern, Text I, 2986). Die Zahl der Arbeiten, die in die Art Frueaufs schlagen, ohne ihm selbst anzugehören, entspricht der langen Produktionsdauer der Schule. Neben der Passauer Schutzmantelmaria in Schleißheim (Nr. 159), die Buchheit dem Meister zuschreibt und Bassermann-Jordan a. a. O. III, S. 5 abbildet, sind die Tafeln in St. Wolfgang, Bez.-A. Wasserburg, und auf Schloß Grafenegg b. Krems a. D. hervorhebenswert (Kunstdkm. d. Kgr. Bayern I, Taf. 247 und Österr. Kunsttopographie I, Beiheft, Taf. V).

Neben dem Altmeister tritt schon im Ausgang des 15. Jahrhunderts sein gleichnamiger Sohn, der von W. M. Schmid entdeckte Rueland Frueauf d. J., in Passau auf. Sein Klosterneuburger Altärchen von 1501 entfernt sich trotz eines gemeinsamen Familienzuges beträchtlich von der väterlichen Lehre. Die überlegte Raumrechnung der Bilder, ihre delikate Technik brachte bereits Schnaase mit flandrischer Schulung in Zusammenhang und Fischer hält gar eine holländische Reise des jungen Künstlers für ausgemacht. Nun eilt Frueauf Sohn der Entwicklung der Donaumalerei wirklich darin voraus, daß er die Farben als Mittel zum Zwecke der Raumgestaltung zu verwenden weiß. Aber mit dem äußerlich Zusammengesetzten und Konstruierten der Bilder des Dirk Bouts haben die einfachen Naturausschnitte seiner Landschaften, hat die romantisch-novellistische Auffassung der fast zur Staffage herabgedrückten Figürchen nichts gemein. Was niederländisch berührt, ist der kleine, spitze Vortrag, ist die helle, kühle, blumige Schönfarbigkeit der Gemälde — es ist die Handschrift der Miniaturisten, die auch Altdorfer in seiner ersten Periode noch nachging, während die späteren Donaumaler immer breiter werden — Waldmenschen auch mit dem Pinsel. Die autochthone Charakternote, das »Danubische« — um ein Wort Scheffels zu gebrauchen — in den Klosterneuburger Bildchen hat noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts die österreichischen Nazarener (Steinle, Kupelwieser) angezogen, und selbst der junge Schwind muß, wie sein Lehrer L. F. Schnorr, an ihm Gefallen gefunden haben.

Die Sauberkeit des Illuministen verleugnet der jüngere Frueauf auch in seinem Kolossalbilde des Landes- und Stiftspatrones St. Leopold in der Prälaturkapelle von Klosterneuburg nicht. Zur Bestellung der mit dem Monogramm R.F. und der Jahreszahl 1507 (nicht 8) versehenen Tafel gab wohl die feierliche Erhebung und Neubeisetzung der Gebeine des frommen Markgrafen im Jahre 1506 Anlaß. Die Figur ist nach einer älteren Vorlage gemalt und obendrein durch eine moderne Restaurierung verflaut und versüßlicht worden. Über den Ausdruck repräsentativer Würde und einer weichen, mitleidigen Beschaulichkeit dürfte sie aber schon ursprünglich nicht hinausgegangen sein, denn eindringliche Charakteristik war noch weniger Sache des zweiten als des ersten Frueauf. Ungleich erfreulicher wirkt dieser Typus daher im verjüngten Maßstabe (als Schutzheiliger des Donators) auf einem allerliebsten Selbstdrittbildchen des Künstlers in der Sammlung des Neuklosters in Wiener-Neustadt. In die Nähe Frueaufs gehört die kleine, figurenreiche Kreuzigung in Klosterneuburg — sie als eines seiner Jugendwerke anzusehen, verwehrt das von Fischer nicht beachtete Monogramm DZ (DN?), das sie trägt. Auch die Bilder der Veitslegende vom Peringsdörferschen Altar in Nürnberg will man neuestens auf Grund der Initialen R. F. (neben dem Datum 1487) auf einem der Flügel

in St. Lorenz dem jungen Passauer geben. Die bloße Übereinstimmung der Bezeichnung genügt aber doch nicht, um ihn als Wandergesellen in die Werkstatt Wolgemuts zu entsenden. Der Maler der Veitsbilder war zweifellos ein routinierter Künstler, kein Lehrknecht, dem der Altarlieferant auch nicht gestattet hätte, einen wichtigen Teil des Werkes zu signieren. Dazu die Stilverschiedenheiten zwischen dem Nürnberger und dem Klosterneuburger Zyklus: sie sind so einschneidend, daß der Maler in dem Intervall von knapp anderthalb Jahrzehnten, das sie trennt, sich vollständig gehäutet haben müßte. Klarer als die Anfänge des jungen Rueland ist das Ziel, dem er zustrebt. Den besten Aufschluß darüber würde vielleicht eine 1893 auf der Auktion H. Sax in Wien ihm zugeschriebene, fast »reine« Landschaft kleinen Formates mit dem hl. Hieronymus im Mittelgrunde geben, die jedoch seither unauffindbar ist (Katalog Miethke, Nr. 35). Trotz seines frischen Naturgefühles und Farbensinnes traut man indes dem Künstler nicht zu, daß er in seiner Spätzeit den Konventionen der Buchmalerei völlig entsagt und den Weg zur frei malerischen Anschauung der Donauschule des 16. Jahrhunderts, den er bereiten geholfen, auch selbst gefunden hat.

Für die Genesis dieser Schule kommt neben den Donaustädten vor allem ihr alpines Hinterland in Betracht — wie etwa für eine oro- und hydrographische Schilderung der Donauebene die dem Strome zugehenden Alpenflüsse mit ihrem Quellengebiete. Sieht man doch Hunderte von Meilen südlich der Donau schon um die Wende des Jahrhunderts allerwärts im östlichen Alpenlande die neue Geschmacksrichtung aufkommen, nicht nur in Tafelbildern, sondern auch in Stein- und Holzskulpturen, und zwar zugleich mit den Anfängen der Renaissancedekoration. Mit dem schon von Janitschek (Gesch. d. deutsch. Mal., S. 311) bemerkten Einflusse Pachers und der Seinen in der Landschaft mußten die ersten Regungen der Renaissance in den Nachbargauen Oberitaliens zusammentreffen, um diesen weltlich heiteren, naturfreudigen, immer aber auch spielerisch ornamentalen Kleinmeisterstil zu schaffen. Kaum gibt es ein Donaubild, in dem nicht, sei es nur an untergeordneter Stelle, im Schmucke der Architektur, der Tracht, des Gerätes ein willkürlich behandeltes Frührenaissancemotiv begegnete. Mit dem Hinweis auf die »Alpenrenaissance« hatte ich daher vor einigen Jahren (Monatshefte f. Kunstwiss. I, 432 f.) meine Ausführungen über den »Ursprung des Donaustils« geschlossen, den ein Buch dieses Titels mehr verunklärt als aufgeklärt hatte. Die Theorie von der südlichen Herkunft des Stils, die ich damals — nicht in Anlehnung an, sondern in bewußtem Gegensatze zu der in W. H. Riehls »Land und Leute« vertretenen Ansicht — entwickelte, hat sich seither mit wachsender Evidenz als richtig herausgestellt. Da es sich um ein allgemeines Entwicklungsstadium handelt, fällt natürlich die Qualität der einzelnen Werke weniger ins Gewicht

als Zeit und Ort ihrer Entstehung. So gehörte schon ein außergewöhnliches Sachunverständnis dazu, um das von mir publizierte, im reifsten Altdorfer-Stile gemalte Bildchen V. Dörtschachers aus dem Jahre 1508 als »bedeutungslos« zu erklären. In dieser Bewegung hat nun auch Salzburg als Durchgangspunkt und Zwischenstation eine Rolle gespielt. Ein von H. Tietze im Kunstgeschichtl. Jahrbuche der Zentral-Kommission 1908 besprochenes Salzburger Gebetbuch, an dessen Miniaturen ein Doppelgänger des jungen Altdorfer, wo nicht dieser selbst beteiligt war, mag noch in das erste Lustrum des 16. Jahrhunderts fallen. Eine weitere, recht beachtenswerte Parallelerscheinung des Regensburgers lernen wir durch Fischer in dem Laufener Gordian Gugkh, dem Maler der Wonneberger Passionstafeln, kennen. Andere Salzburger Denkmäler dürften dagegen Import oder Arbeiten zugewanderter Künstler sein. Ein südniederländisches Dreifaltigkeitsbild in St. Peter geht vielleicht auf den »pictor renensis« zurück, den ein Zahlungsvermerk v. J. 1496 erwähnt (Fischer, S. 223). Ein 1522 datierter Altar auf Nonnberg von Meister Wenzel weist schon mit diesem Namen nach Böhmen; dorther stammt ein seinem Rückseitenbilde verwandtes Katharinenmartyrium mit Cranachschen Anklängen bei Miethke in Wien. Auch das lebensgroße Bildnis eines Augustiner-Chorherrn in St. Peter zu Salzburg hat nicht den von Augsburg abhängigen Meister des Reichenhaller Altares im Bayerischen Nationalmuseum, sondern einen Donaumaler, wahrscheinlich W. Huber, zum Urheber. Mehr als gewagt ist es aber, an denselben Künstler bei der großen Kreuztragung in St. Peter zu denken, dem Produkte eines eklektischen Malervirtuosen aus der zweiten Jahrhunderthälfte, dessen Christus, in der Art des späten G. Pencz etwa, venezianischen Mustern nachempfunden ist. Im Anschluß an diesen Manieristen hätte es sich gelohnt, die rasche Zersetzung des spezifisch Salzburgischen Kunstgeistes in der Tätigkeit der Bocksberger und anderer fruchtbarer Dekoratoren der Spätrenaissance zu verfolgen. Unser Autor macht aber bei jener Durchschnittsleistung Halt, um sie als letztes bedeutendes Werk der deutschen Malerei in Salzburg, ja als »vielleicht letztes der deutschen Kunst überhaupt« zu feiern.

Dieses Urteil ist charakteristisch, weniger freilich für die altsalzburger Malerei als für die impressionistische Manier, in der heute vielfach Kunstgeschichte geschrieben wird. Man wünscht, die Dinge in neuer Beleuchtung zu zeigen — ob sie sich wirklich so zugetragen haben, ist von geringerem Interesse. Eine noch im Fluß begriffene Entwicklungsreihe, wie sie das vorliegende Thema bietet, war ein besonders dankbares Versuchsfeld für neue Bestimmungen, Gruppierungen, Gesichtspunkte, namentlich wenn man die urkundlichen Aussagen der Denkmäler selbst summarisch erledigt oder als störend beiseite schiebt. Ein Dokumentenanhang, meist nach Auszügen

des Lokalforschers L. Pezolt und ohne orientierende Bemerkungen aus dem Stegreif zusammengetragen, steht daher etwas dekorativ außerhalb des Rahmens des Buches. Für dessen wertvollstes Kapitel erklärt Fischer im Vorwort nicht mit Unrecht das letzte, eine kurze, systematische Betrachtung des Stoffes: das jetzt auch in Monographien üblich gewordene Stück Haus- und Privatästhetik des Verfassers. Neben manchen Allgemeinheiten fehlt es hier nicht an treffenden Einfällen und Reflexionen. Aber zu der unreflektierenden Sachlichkeit der Salzburger Handwerksmeister passen diese stilpsychologischen Untersuchungen nicht sonderlich, und vollends für die Aufrollung konstitutiver künstlerischer Fragen ist das Material einer halb bäuerlichen Volkskunst zu kärglich. Fischers Kritik, wenig empfindlich für Gradunterschiede, vergreift sich häufig im Maßstab und überschätzt Mittelgut oder Geringes, weil ihr die objektive Distanz abgeht. Die anziehende, aber kleine Seele der Salzburger Malerei — sie steckt auch in der Plastik des Landes — rückt uns daher nicht näher, wird nicht recht lebendig. Altbayerische, tiroler und innerösterreichische Züge keuzen sich in der Schule, schleifen ihre Eigenart gegeneinander ab, finden in ihr eine relative Ausgleichung. Daher der Mangel an Rasse in dieser Provinzialgruppe, ihre vermittelnde Stellung, ihre Kompromißnatur, die große künstlerische Potenzen nicht aufkommen läßt. Es ist selten etwas ganz Schlechtes, aber auch nie etwas epochemachend Gutes gemalt worden im spätmittelalterlichen Salzburg — die malerische Phantasie hatte sich, wir haben es bereits angedeutet, mehr auf das Handwerk, die Kleinkünste geworfen und dort eine Fülle des Schönen geschaffen. Die Kraft zu höheren Flügen sparte sich der Genius des Ortes auf für eine kommende Zeit.

Studien zur altfrankfurter Malerei.

Von **Karl Simon.**

I. Fyol?

Der kunstgeschichtlichen Forschung erwachsen nicht geringe Schwierigkeiten aus den Peter Schlemihl-Existenzen, mit denen sie hier und da zu tun hat. Da wandelt jemand in dem vollen Lichte, das eine Anzahl seiner Werke spendet, herum, wir kennen aber seinen Namen nicht: andrerseits kennen wir vielleicht einen Künstler durch Erwähnungen der Akten, wir wissen vielleicht genaue Daten seiner bürgerlichen Existenz, es will aber nicht gelingen, die künstlerische Persönlichkeit zu fassen, die zu diesem aus den Urkunden beschworenen Schatten gehört.

In diesem Falle befinden wir uns auch der Frankfurter Malerfamilie Fyol gegenüber, die gerade in diesem Jahre das sechzigjährige Jubiläum ihres schemenhaften Daseins in der Kunstgeschichte feiern kann; denn freilich hat sie viel von dem einstigen Glanz verloren. 1841 brachte I. D. Passavant ihren Namen mit einer Anzahl hochbedeutender, an verschiedenen Stellen zerstreuter Werke zusammen [1]): eine Identifizierung, die heute allgemein aufgegeben ist; man nennt den Maler einfach den Meister von Frankfurt. Unterdessen setzte aber auch die Urkundenforschung stärker ein, als es noch zu Gwinners Zeiten der Fall war, und wir kennen jetzt, hauptsächlich dank den Bemühungen des Nestors der Frankfurter Kunstgeschichtschreibung, Otto Donner-von-Richter, die Vertreter der drei Generationen der Fyol aus den Urkunden ziemlich genau [2]); ja es gelang Donner sogar, den einen sozusagen beim Mantelzipfel zu ergreifen: er fand von dem ältesten der dem Namen nach bekannten künstlerisch tätigen Fyols eine freilich künstlerisch nicht allzu bedeutende Arbeit. Es ist die in Vogelperspektive aufgenommene Ansicht des Burgbaues in Rödelheim (in der Nähe von Frankfurt), für die Sebalt Fyol 1447 20 Schillinge erhielt [3]).

---

[1]) Schorns Kunstblatt, Stuttgart 1841, Nr. 101, S. 418.

[2]) Die Malerfamilie Fyoll und der Römerbau. Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, 3. F., Bd. 5, Frankfurt a. M. 1896, S. 55 f.

[3]) Abb. Bau- und Kunstdenkm. des Regierungsbez. Wiesbaden, Bd. 2, hrsg. von F. Luthmer, Frankfurt a. M. 1905, nach S. 2.

Sebald war aus Nürnberg eingewandert und 1425, nachdem er eine Frankfurter Bürgerstochter, vielleicht Witwe, geheiratet hatte, in den Bürgerverband aufgenommen. Mit Gwinner und Donner können wir aber annehmen, daß dies wohl eine Rückwanderung nach Frankfurt war, wo die Familie Fyol schon seit früher Zeit einheimisch gewesen ist. Schon ein Jahr vorher hatte Sebald ein Haus von dem Bartholomäusstift ermietet. Ende 1463 oder spätestens Anfang 1464 muß er gestorben sein.

Die erhaltenen Notizen über seine Arbeiten — außer Malereien scheint er auch Schnitzereien geliefert zu haben —, zwingen nicht in ihm einen bedeutenden Künstler zu sehen; immerhin werden diese Notizen einseitig sein, da sie fast nur Aufträge der Stadt behandeln, die in seltenen Fällen etwas anderes als Anstreichereien, Dekorations- und Vergolderarbeiten betroffen haben werden. Trotzdem ist auch hier von Figurenbildern die Rede, und von einem privaten Auftrage auf ein wirkliches Gemälde auf Holz wissen wir bestimmt. Daß wir von Arbeiten für andere nichts erfahren, ist vollkommen begreiflich. Um ein Beispiel aus dem darauf folgenden Jahrhundert anzuführen; von dem Maler Conrad Faber von Creuznach wissen wir aus den amtlichen Aufzeichnungen nur, daß er für den Belagerungsplan 4 Taler und für einen Thronhimmel für den Kaiser 28 Gulden bekommen hat.[4]) Daß er ein von den ersten Familien der Stadt gesuchter Bildnismaler gewesen ist, könnte man daraus durchaus nicht entnehmen. Demnach wird gegenüber dem Urteil Donner-von-Richters, daß Sebald Fyol als ein Maler von irgendwelcher Bedeutung nicht bezeichnet werden könne, einige Zurückhaltung am Platze sein müssen. Es hindert uns nichts, die Bedeutung Sebalds als durchaus normal für jene Zeit anzusehen[5]). Das zu betonen scheint wichtig auch für die Beurteilung der Leistungen seines Sohnes.

---

[4]) Vgl. Monatshefte für Kunstwissenschaft 1911, S. 127.

[5]) Sebald ist übrigens seinerzeit von Gwinner (Kunst und Künstler S. 17) frageweise mit dem Vater Grünewalds in verwandtschaftliche Beziehung gebracht worden; Donner, der die Angabe zitiert, konnte die Urkunde nicht mehr ausfindig machen, sie befindet sich aber mit einer zweiten ähnlichen Inhalts unter den Urkunden der Deutschordens-Kirche im Frankfurter Stadtarchiv. Der Name Grunwalt ergibt sich mit aller Deutlichkeit; Grünewals, wie Gwinner schreibt, steht einmal als Genetivform. Die Urkunden besagen:

1. Die Bürgermeister, Schöffen und der Rat zu Frankfurt beurkunden, daß Heintz Grunwalt Weißgerber und Anna seine eheliche Hausfrau an Sewolt (ein andermal Sewalt) Fiol Maler und Katharina seine Hausfrau einen Gulden Gelds jährlicher Gülte auf einem Hause gelegen, um 20 Gulden verkauft haben. In die Galli (16. Okt.) 1453.

2. Sebolt Fyol Maler und Katharina seine eheliche Hausfrau schenken den Gulden Geldes, den sie von der Behausung ihres Schwagers „Heintz Grünwals« zu Sachsenhausen gelegen, gekauft haben, den ehrsamen geistlichen Herren und dem Komtur des deutschen Hauses zu Sachsenhausen auf alle Jahre. 14. Febr. 1454.

Passavant a. a. O. zitiert die erstgenannte Urkunde zum Jahre 1444; offenbar liegt hier ein bloßer Lese- oder Druckfehler vor. Möglicherweise fußt aber Gwinner an einer

Dieser Conrad Fyol, der 1462 zum ersten Male als Steuerzahler erscheint, Ende 1499 oder Anfang 1500 aber gestorben sein muß, wird bei einer ganzen Reihe von Aufträgen genannt, die ihm nicht nur von der Stadt, sondern auch von auswärts zuteil werden. Immer aber sind es entweder Anstreich- und sonstige dekorative Arbeiten oder Renovationen und Restaurierungen; von selbständigen Arbeiten hören wir nichts [6]).

Unter seinen Arbeiten fallen drei besonders auf: für das Kloster Selbolt übernimmt er die Lieferung eines Schnitzaltars, den er bemalt und vergoldet; und für die Gemeinden Grinda und Mitla, d. h. Gründau und Mitlau zwischen Gelnhausen und Büdingen, erbietet er sich, nachdem er »etliche ire kirchentafeln und getzirde bresthafftig besehen ... ine die zu malen, zu machen und als sich geburte und nach irem vorgeben zu volnfuren«. ... Ja, auch in Frankfurt selbst hat er 1466 zu tun an den »flugeln und unsrer frawen schanke unter dem neuen brückentorne zu malen und zu bessern, als is verbrand was.« ... Und im Rathause hat er ältere figürliche Wandmalereien wiederhergestellt. Wir müssen daraus doch wohl schließen, daß er auch mit Figurenmalerei und Kirchenbildern gut Bescheid gewußt habe. Er wird also im ganzen die Werkstatt seines Vaters, mit Einschluß der Annahme von Aufträgen auf Schnitzereien fortgeführt haben, und der Versuch, nach Werken seiner Hand Umschau zu halten, kann nicht von vornherein als untunlich abgelehnt werden.

Nun ist die Liebfrauenkirche in Frankfurt im Besitz eines Gemäldes auf Holz (H. 1,73 m, Br. 1,60 m), das eine hl. Anna selbdritt darstellt; zurzeit befindet es sich in den Räumen des Städtischen Historischen Museums (Abb. 1). Links von dem hölzernen gotischen, nicht genau in der Mitte befindlichen Thronaufbau mit den drei Hauptpersonen steht auf grau quadriertem Fußboden der hl. Nicolaus mit den drei Kugeln auf seinem Buch, rechts der hl. Martin mit dem verkrüppelten Bettler, der eine Schale mit Geldstücken zu ihm emporhält. Rechts vorn kniend der Stifter in weißem Chorgewande, einen Pelzumhang auf dem linken Arm, das violette (?) Barett zwischen den Händen.

---

späteren Stelle (S. 35), wo er angibt, Heintz Grünewals sei schon 1444 hier angesessen gewesen, auf dieser irrtümlichen Angabe Passavants, obgleich er vorher für die Urkunde selbst das richtige Datum hat. Wofür natürlich bezüglich der Frage selbst nichts entschieden ist.

[6]) Außer den von Donner-von-Richter namhaft gemachten Arbeiten ist bisher m. W. nur eine hinzugekommen: die Bemalung der neuen Orgel in der St. Bartholomäuskirche, für die er am 1. Januar 1478 4 Gulden erhält. Vgl. R. Jung: Stiftungen Jakobs zu Schwanau und seiner Treuhänder zum Bau und zur Ausschmückung von Frankfurter Kirchen. Einzelforschungen über Kunst- und Altertumsgegenstände zu Frankfurt a. M., Bd. 1, 1908, S. 92.

Über dem Throne, dessen Fialen von der Bildtafel oben durchschnitten werden, lehnen halb sichtbar fünf Engelfiguren: der mittlere mit großen Flügeln. Mit den beiden Nachbarn singt er aus einem Buche: die beiden links und rechts begleiten mit Harfe und Mandoline. Von oben fliegt in flammendem Nimbus die Taube des hl. Geistes herab. Der Grund ist golden und



Abb. 1. H. Anna selbdritt mit Heiligen und Stifter. Frankfurt a. M. Liebfrauenkirche.

durch Rhomben mit eingedrückten, regelmäßig gestellten Punkten gemustert; nach oben verläuft dieses Muster geschweift, jenseits beginnt glattes Blattgold. Die Färbung des der Reinigung bedürftigen, aber sonst tadellos erhaltenen Bildes ist tiefdunkel und gibt mit dem Goldgrund einen eigenartig schweren, gedämpft-prächtigen Gesamteindruck; selbst das Weiß zeigt einen bläulichen Schimmer.

Die links sitzende Maria in rotblondem Haar zeigt unter einem dunklen Mantel mit weinrotem Futter ein grünes gelbgefüttertes Unterkleid, das über den Knien zum Vorschein kommt. Den Brustausschnitt deckt ein dunkelroter Vorstoß, unter dem noch ein ganz zartes Schleiertuch angedeutet ist. Der Christusknabe mit einer Korallenkette um Hals und rechtes Handgelenk greift nach zwei großen, an einem Zweige hängenden Kirschen. Die dem Knaben einen Apfel reichende hl. Anna, mit braunen Augen wie alle Personen des Bildes, hält auf dem Schoße ein sehr sorgfältig und reich miniiertes Gebetbuch: ihre Kleidung ist ähnlich wie die der der Maria: roter Mantel mit warmgrünem Futter; unter dem Mantel dunkles, weinrotes Kleid mit etwas aus der Fläche heraustretender Brokatmusterung. Alle drei Hauptfiguren haben dicke, goldene Nimben mit konzentrischen Kreisen am Rande. Der vom Thron hinten herabhängende Vorhang zeigt reiche goldene Brokatmusterung.

Der hl. Nikolaus erscheint in grüner Casula über der weißen Albe und dunkelrotem Pluviale mit mächtiger Schließe. Der hl. Martin trägt über dem weißen Untergewand ein dunkles Obergewand. Das Pluviale ist ein grüner, gemusterter Stoff mit einzelnen Blumen. Die breiten, roten Streifen sind mit Perlstickereien verziert.

Alles Beiwerk ist tüchtig und sorgfältig gemalt, die grünen Bischofsmützen mit roten, perlgestickten Streifen, von denen die des hl. Nikolaus Majuskelbuchstaben aufweisen; an und für sich deutlich, ergeben sie doch leider keinen Zusammenhang. Die Signatur des Ganzen ist überhaupt eine ungemein große Sorgfalt in fast allen Dingen: nicht nur in den Gewändern, sondern auch in den nackten Teilen der Figuren, ganz abgesehen von der Zubereitung der Tafel, die, wie es scheint, ganz mit Glanzgold belegt ist, nicht nur unter und neben den Figuren, sondern auch unter der Architektur. Vor allem fällt die eingehende Behandlung bei den Händen auf; weniger bei denen der Maria, die vielleicht absichtlich als feiner, arbeitsungewohnt und jung aufgefaßt sind, wohl aber bei der hl. Anna, bei der die dickeren Fingergelenke mit den um sie gelagerten Fältchen genau wiedergegeben werden. Auch bei den Heiligen zur Seite tritt die anatomische Struktur der schlanken, in ihrer Energie fast stählern anmutenden langen Finger, die übrigens frei, vornehm und mit vielem Verständnis bewegt sind, selbst unter den Handschuhen deutlich hervor.

Vorliebe für Darstellung von Schnitzerei zeigen die lebendig dargestellten beiden Postamentlöwen links und rechts und vor allem die je drei männlichen Figuren unter den Baldachinen des Thronaufbaus. Lebhaft bewegt, gestikulierend, zuweilen orientalisch aussehend, mit Turban und krummer Nase stellen sie jedenfalls Persönlichkeiten aus dem Alten Testament dar. Auch die Pluvialschließe des hl. Martin enthält eine thronende Maria mit dem Kinde, der Bischofsstab des hl. Nikolaus wieder drei männliche Figuren und eine Madonna.

Deutlich ist das Streben nach Individualisierung; von der verschiedenen Behandlung der Hände bei den Frauen war bereits die Rede. Auch in den Gesichtern zeigt sich diese, zunächst natürlich wieder bei den Frauen als Gegensatz zwischen älter und jünger, aber nicht nur darin. Bei der hl. Anna ist die kräftig vorspringende Nase leicht gebogen, das Kinn kräftig modelliert, die Unterlippe betont, die Augen sind mehr schlitzförmig; das rechte übrigens in der Verkürzung schlecht; es sitzt schief und zu tief. Marias Augen haben mehr Mandelform, die hochgewölbten Brauen setzen sich in der Linie des Nasenrückens fort. Die Nase springt zwar auch kräftig vor, ist aber gerade, die Lippen zeigen kirschrotes, jugendliches Aussehen.

Auffallender noch ist der Gegensatz zwischen den Heiligen. Nikolaus mit energischem Gesicht, dessen Nase kräftig gebogen herausspringt; in dem geradeaus gerichteten Blicke und der nicht ohne Großartigkeit gegebenen Hand der Typus des stolzen Kirchenfürsten.

Der hl. Martin dagegen mit dem leicht geneigten Kopfe, den weicheren Zügen ohne schärferes Gepräge, dem blasseren Inkarnat, eine »irenische« Natur, ein milder Menschenfreund, als den er sich ja auch beweist.

Dieses Streben nach Individualisierung zeigt sich auch in der Gruppe der Engel. Die drei singenden haben den Mund offen, die spielenden geschlossen, aber auch der Ausdruck selbst in den Gesichtern ist verschieden. Auf und vor dem Thron sind einzelne Blumen und Früchte bis hart an den vorderen Bildrand verstreut. Maiglöckchen, Erdbeeren, Nelken, Kirschen, Steinnelken, Anemonen und sogar Enzian und Alpenrosen, deren Schlagschatten genau angegeben sind.

Fast in der Mitte des ganzen Bildes liegt vorn auf dem Thron ein besonders schönes und großes Exemplar eines Stiefmütterchens, also einer Veilchenart, wie denn auch der botanische Name für sie Viola triplex ist. Als wildes Veilchen ist vielleicht eine kleinere gelbe Blume anzusprechen.

Veilchen heißt nun in der älteren Sprache fiol. Sollten wir hier die redende Signatur eines Mitgliedes der Frankfurter Malerfamilie Fyol vor uns haben? An und für sich liegt es ja nahe, in dem Meister einen Frankfurter Maler zu vermuten; die Meinung Gwinners[7]), das Bild sei niederdeutsch, entbehrt jeder Begründung. Der Gedanke, einmal aufgetaucht, ist nicht gut abzuweisen; immerhin wäre es möglich, daß das Stiefmütterchen nur durch Zufall den übrigen Streublumen zugesellt worden wäre. Dazu kommt aber ein Weiteres.

In der Deutschordens-Kirche in Sachsenhausen bildet die Predella zu einer Kopie des Schülinschen Altarwerkes ein gleichfalls

---

7) Kunst und Künstler. Zusätze S. 43. Gwinner hält den knienden Donator für den hl. Joseph.

bisher nicht weiter beachtetes Bild; über seine Herkunft ist nur bekannt, daß es 1872 sich in der Sakristei der genannten Kirche befunden habe, also wohl altes Gut der Kirche selbst[8]) (Abb. 2).

Es ist eine Pietà in Halbfiguren (hoch etwa 0,47, breit etwa 1,15 m) und rein malerisch zu dem Feinsten von allem gehörend, was bisher mit Frankfurter Malerei in Beziehung gebracht werden kann. In der Mitte Christus, mit rotem Mantel bekleidet, den links Maria in blaugrünem Mantel und weißem Kopftuch, rechts Johannes, gleichfalls in rotem



Abb. 2. Schmerzensmann mit Maria und Johannes. Frankfurt a. M. Deutsch-Ordenskirche.

[8]) Wolff und Jung. Baudenkmäler in Frankfurt a. M., I., S. 214. — Der Verwaltung dieser und der noch zu nennenden Kirchen danke ich auch an dieser Stelle für die bereitwillig erteilte Erlaubnis der photographischen Aufnahme und der Wiedergabe.

Mantel, fassen. Beide zeigen ein bleicheres Inkarnat als Christus selbst. Und nun etwas Merkwürdiges: der bräunliche Grund mit schwarzer, rhombischer Musterung zeigt in der Hauptsache in kleineren Feldern ein Lilienmuster; in größeren aber als Mittelstück von Blättern in der Farbe des Grundes, die die in den Ecken stehenden Lilien zum Teil verdecken, blaue kleine Blüten mit gelbem Kelch, die man sehr wohl für Veilchen halten kann. Meist sind sie, wie bei Veilchen, richtig fünfblättrig, hier und da aber vier- und sechsblättrig; freilich sind die Blätter im Kreis angeordnet und von gleicher Größe. Also wenn es Veilchen sind, ist für die dekorativen Zwecke stilisiert worden. Sollte die Verwendung gerade dieser Blumenart, deren Namen eine Frankfurter Malerfamilie jener Zeit trägt, bei beiden Bildern Zufall sein?

Es kommt hinzu, daß zwischen diesen Bildern auch künstlerisch eine Verwandtschaft besteht.

Die geschnitzte Architektur ist bei beiden ähnlich und zeigt die Vorliebe für reichen Goldschmuck. Hier wie dort stehen in Nischen Figuren. Maria zeigt hier, wie dort die hl. Anna, denselben ziemlich reizlosen Typus: die vorspringende Nase, die schweren Augendeckel, das kräftig modellierte Kinn, die betonte Unterlippe. Ebenso Johannes die etwas gebogene Nase wie bei den Heiligen dort, auch bei ihm ist das rückwärts gelegene Auge nicht gut gelungen, wie bei der hl. Anna dort.

Die Mantelschließe hat als Mittelstück eine vierblättrige Blüte von der Farbe des Veilchens, mit einem helleren, wenn auch nicht gelben Fleck in der Mitte; dasselbe findet sich bei der Mantelschließe des h. Nikolaus auf dem Bilde der Anna selbdritt.

Die Darstellung des Schmerzensmannes, in Frankfurt sonst wohl nur bei dem Grabdenkmal des Siegfried zum Paradies († 1386) nachweisbar [9]), ist gewiß häufiger gewesen; in der Cronberger Pfarrkirche erscheint auf einem feinen kleinen Steinrelief des 15. Jahrhunderts der im Grabe vor einer Brüstung stehende Christus; links und rechts je zwei Engel. Zahlreich erhalten sind dagegen die Beispiele dafür in Nürnberg, besonders beliebt bei Epitaphien.

Nebeneinander kommen zwei Auffassungen zu Wort: die eine zeigt Christus nur mit seinem Leiden beschäftigt, an dem gewöhnlich Maria und Johannes teilnehmen, ohne Beziehung zu Stifter oder Beschauer; die andere, pathetischere, zuweilen mit der Gregorsmesse verbunden, läßt Christus die Hände erheben und sie dem Stifter oder Beschauer vorweisen. Der Art sind die Epitaphien der Familie Pömer an St. Sebald, der Walburg Prün-

---

[9]) Back: Mittelrheinische Kunst. Frankfurt a. M. 1910, Taf. IV, 1.

stein (gest. 1434), Peter Rieter und Frau, dann am gewaltigsten im Ehenheim-Epitaph [10]).

Aber noch ein drittes Bild gibt Rätsel auf zu raten. Es handelt sich um die Kreuzigung im Städelschen Institut (Nr. 77; H. 1,47 m, Br. 0,93 m), die schon Weizsäcker der mittelrheinischen Kunst zugewiesen hat; jene Stiftung der Frankfurter Familie Wigand Märckel von Grünau, die selbst in allen ihren Mitgliedern auf dem Bilde auftritt [11]). (Abb. 3).

Maria in blaugrünem Mantel über dunklem, violetten (?) Gewand; der Mantel geht über den Kopf, unter ihm kommt ein weißes Kopftuch zum Vorschein, das in seinem oberen Teil die Haut der Stirn durchschimmern läßt. Die Hände auch hier wohl mit Absicht weich und wenig detailliert. Johannes in hellrotem Mantel über einem kirschroten Gewand aus gröberem Stoffe. Die Füße ganz gut, wenn auch etwas verschwommen weich, mit grünlichem Schatten, ähnlich wie in den Gesichtern der beiden überhaupt. Der Hintergrund mit den verschiedenen Szenen, für den V. von Loga die Bekanntschaft mit dem v. Breydenbachschen Opusculum sanctarum peregrinationum (Mainz 1486) nachgewiesen hat, in rötlich braunen Tönen.

Die Typen des Johannes und der Maria weisen unverkennbar auf das Bild der Liebfrauenkirche zurück. Dieselben langgezogenen Gestalten, die fast das Achtfache der Kopflänge betragen, die Form der gebogenen, wenn auch feineren Nase, wie bei dem Nikolaus dort, die kleinen etwas schlitzförmigen Augen, das feine, weiche blonde Haar, die sorgfältige Ausführung der Hände bei Johannes bis auf das Ausspreizen der einzelnen Finger wie beim hl. Martin.

Auch hier wieder die Nimben mit den konzentrischen Kreisen nach dem Rande zu.

Andrerseits bestehen mit diesem Bilde auch Beziehungen zu dem Schmerzensmann der Deutschordens-Kirche. Der Johannes ist beide Male sehr ähnlich; die gebogene Nase, der heruntergezogene Mund, die Bildung des Halses mit dem vortretenden Adamsapfel und den Fettfältchen. Identisch endlich auch der Mantelverschluß am Hals und das darunter hervorsehende Untergewand; weniger schlagend die in die Stirn hineingewachsenen Haare.

Ganz abweichend dagegen der Christuskörper. Er ist zwar in der Deutschordens-Kirche anatomisch nicht schlecht; das Gesicht aber ist puppenhaft und wenig charakteristisch, die Augen fast mehr schlitzförmig, wie sie

---

[10]) Vgl. E. Redslob: Die fränkischen Epitaphien im 14. und 15. Jahrhundert. Nürnberg 1907, wo allerdings eine klare Scheidung ber Typen vermißt wird.

[11]) Katalog der Gemälde des Städelschen Kunst-Instituts. Abt. 1, Frankfurt 1900, S. 219.



Abb. 3. Kreuzigung. Frankfurt a. M. Staedelsches Institut.
Mit Genehmigung der Verlagsanstalt Fr. Bruckmann.

später noch Grünewald zu geben liebt, die Brauen hochgezogen und in der Fortsetzung des Konturs der Nase verlaufend. Fast wie ein Schönheitsideal vergangener Zeit, das man aus Pietät festgehalten, während Maria und Johannes mit den größeren Augen und den schweren Augendeckeln schon der neuen Generation angehören. Dagegen im Christus des Städelschen Instituts dieser Typus von Maria und Johannes ins Starke übergeführt; kraftvoll auch im Gesicht mit der energisch gebogenen Nase, den schweren Augendeckeln, den fast horizontal verlaufenden Brauen; das aschblonde Haar weich und fein. Der Körper fast fleischig, Brust und Leib etwas aufgetrieben und in drei voneinander geschiedenen Abteilungen modelliert; kräftig die Zehen.[1] In den Schatten grünlich-bräunliche Schrägschraffierung. Das stark blaugrünliche weiße Lendentuch lang und verschlungen; ähnlich das Mantelende bei Johannes.

In Beziehungen zu dem Bilde im Städel steht eine Kreuzigung in der Frankfurter Weißfrauenkirche (H. 1,46 m, Br. 0,945 m i. L.): auch hier Maria und Johannes in stummem Schmerz, ganz ähnlich in der Haltung (Abb. 4). Maria in blauem Mantel, weißem Kopftuch, Johannes in dunklem Rot; die Nimben mit vertieften konzentrischen Kreisen. Im Vordergrund in kleinen Figuren die Stifterfamilie, im Hintergrund Jerusalem in Fluß- und Berglandschaft eingebettet; im Mittelgrund Christi Einzug in die Stadt, die Kreuztragung und Bestattung. Lufthintergrund mit eingedrücktem Brokatmuster.

Über diese allgemeine Anordnung geht die Ähnlichkeit freilich nur wenig hinaus; die Gestalten sind kürzer, untersetzter, in den Formen gröber; z. B. die Nasenrücken bis zu dem Augenansatz sehr breit, die Augen selbst wieder schrägstehend und schlitzförmig, Johannes mit Korkzieherlocken. Christus in Typus und Haltung sonst dem im Städel verwandt, in der Durchmodellierung des Leibes wahrer. Die Färbung des Hintergrundes ähnlich, aber doch nicht identisch; besonders in den Gewändern entschiedene Farben: Rot, Violett, Blau, neben mehr gebrochenen, die ja bei der Kreuzigung im Städel allein verwendet sind — fast als wäre sie nicht ganz vollendet worden.

Trotz dieser Verschiedenheiten wird ein Zusammenhang zwischen den beiden Bildern kaum geleugnet werden können, und es ist kaum ein Zweifel möglich, daß auch zwischen den vier Bildern ein engerer Zusammenhang besteht. Die beiden erstgenannten müssen wir wohl auch als die älteren ansehen; der Schmerzensmann ist vielleicht das älteste, das um 1480 entstanden sein mag. Als Künstler käme dann, wenn wir an der Identifizierung mit den Fyols festhalten wollten, Konrad Fyol in Betracht. Es mag wenigstens erwähnt werden, daß sich urkundlich für diese Zeit vielfach Beziehungen zwischen der Sachsenhäuser Ordenskommende und



Abb. 4. Kreuzigung. Frankfurt a. M. Weißfrauenkirche.

dem Ort Selbold nachweisen lassen, die dort Besitzungen hatte. Und für Selbold sehen wir Konrad Fyol beschäftigt; ohne daß auf diese Zusammenhänge besonderes Gewicht gelegt werden soll.

Jünger ist wohl die hl. Anna selbdritt, die etwa um 1490 fallen mag; den mit Gold belegten und mit eingedrückten Ornamenten gemusterten Grund finden wir gerade in dem Vertrag mit dem Kloster Selbold ausbedungen. Die Vorliebe für Darstellung von Schnitzereien würde bei einer Werkstatt nicht befremden, die selbst Aufträge auf Schnitzereien ausgeführt hat.

Die Kreuzigung im Städel scheint mir, trotz auffallender Ähnlichkeiten im einzelnen, kaum von demselben Künstler herrühren zu können, der den Schmerzensmann geschaffen, wenn man nicht eine sehr weitgehende Möglichkeit der Entwickelung dieses Malers voraussetzen will. In dem Kruzifixus lebt bereits ein völlig andrer Geist, der kaum nur auf die spätere Entstehung (1492—1502 s. Weizsäcker) zurückzuführen sein wird.

Eine Möglichkeit wäre, daß hier der Sohn Konrads, Hans Fyol, am Werke gewesen wäre; freilich wissen wir von ihm nicht viel: 1477 bekommt er für die seinem Vater bei den Restaurierungsarbeiten im Römer geleistete Hilfe ein nicht unbeträchtliches Trinkgeld, 1487 wird er Bürger, 1494 erhält er 4 Gulden für eine Kruzifixtafel »ober der Ratstoben«; diese Kruzifixdarstellung im Rathaus muß uns in diesem Zusammenhang natürlich besonders interessieren.

Mit einem Worte muß noch auf die konsequente Anwendung des Schlagschattens eingegangen werden, der sich bei der Anna selbdritt überall, bei dem Stabwerk des Thrones, den Perlen am Pluviale des hl. Nikolaus findet; am auffallendsten ist er bei den abgeschnittenen Blumen, bei denen zunächst einen Augenblick verweilt sei. So gebräuchlich dem deutschen Mittelalter das Schmücken des Fußbodens mit frischen Blumen bei festlichen Gelegenheiten ist, so verhältnismäßig selten kommen sie auf kirchlichen Gemälden vor. Die verstreuten Lilien in dem Verkündigungsbilde des Sterzinger Meisters haben ja ihre besondere Bedeutung und können nur mittelbar hier angezogen werden. Anders dagegen bei dem Meister mit der Nelke im Berner Museum, wo, wie sein Name bereits andeutet, einzelne Nelken auf dem Boden herumliegen und sehr deutliche Schlagschatten werfen. Einzelne Blumen sind auch auf der Lukastafel des Peringsdörfferschen Altares sichtbar, allerdings in der Nähe einer Vase mit Blumen, sodaß der Zusammenhang mit ihr doch noch durchschimmert. Aus Oberdeutschland sind auch noch einige andere Beispiele für das 15. Jahrhundert anzuführen: Zwei Nürnberger Bilder des Germanischen Museums (Kat. Nr. 141 und 153) und ein Sippenbild des Meisters von Kirchheim ebendort (Nr. 248); eine oberdeutsche Verkündigung im Münchener National-Museum (Kat. Nr. 280).

Von Kölnern begegnen Stephan Lochner mit seiner Darmstädter Darstellung und der Meister des Marienlebens mit der Verkündigung in der Alten Pinakothek. Aus späterer Zeit in Deutschland wären noch zu nennen, eine Krönung Mariä im Leipziger städtischen Museum [12]), die hl. Anna selbdritt mit Heiligen, von Viktor und Heinrich Dünwegge in St. Viktor zu Xanten, der Thomas-Altar des Bartholomäusmeisters in Köln und das Verkündigungsbild des Sebastian Deig in der Nördlinger städtischen Sammlung. In den Niederlanden der Portinari-Altar des Hugo van der Goes mit seinen Veilchen, der Memlingsche Liebeszauber im Leipziger Museum mit Maiglöckchen und Rosen — die freilich keinen Schatten werfen — und die Kirchenpredigt des Lukas van Leiden in Amsterdam, sowie seine Verkündigung in München. Auch dem Vorkommen des Motivs in den graphischen Künsten müßte noch genauer nachgegangen werden, sehr häufig scheint es hier nicht zu sein. Ganz ähnlich wie auf unserem Bilde der Anna selbdritt findet es sich in einem Formschnitt der 1492 in Mainz gedruckten Cbronik der Sachsen, die uns noch beschäftigen wird; nämlich bei der thronenden Figur des blasenden »Otheberne«.

Die Sorgfalt, mit der der Schlagschatten auf unserem Bilde angegeben wird, scheint in gewissem Sinne für die oberdeutsche Malerei der Zeit bezeichnend zu sein, wenn auch darauf bisher noch nicht im Zusammenhange geachtet worden ist. Am eindrucksvollsten tritt das jedenfalls bei Konrad Witz hervor. Zusammenhänge mit ihm sollen hier nicht etwa konstruiert werden, doch spricht die Verwendung von Enzian und Alpenrosen auf dem Bilde der Anna selbdritt für eine Bekanntschaft des Meisters mit der oberdeutschen Natur. In den Niederlanden tritt der Schlagschatten ja bei der gemalten Plastik auf, und auch sonst in der Eyckschule.

Diese Vorliebe für konsequent durchgeführten Schlagschatten findet sich übrigens auch bei dem Schmerzensmann der Deutschordens-Kirche: bei den Figuren der Architektur; das Licht kommt hier von halbrechts oben. Außerdem bei einigen Werken, deren Frankfurter Provenienz wahrscheinlich ist: einmal auf dem der Art des Hausbuchmeisters nahe stehenden Flügel mit den Heiligen Nikolaus und Georg [12a]), wo die Perlen auf dem Pluviale des einen und das Ende der Mantelquaste auf dem Panzer des anderen kräftige Schatten werfen. Ebenso die Salbbüchse und der Mantel der Maria Magdalena auf einer Grablegung Christi, die aus dem ehemaligen Lokale der Frankfurter Metzgerinnung stammen soll. Von sonstigen mittel-

---

[12]) Ed. Flechsig: Sächsische Bildnerei und Malerei. Leipzig 1910. Lief. 1. Taf. 23.

[12a]) Vgl. O. Lauffer und Chr. Rauch im Hessen-Kunst-Kalender 1907, S. 3 und 1909 S. 13. Hier finden sich übrigens auch die stählernen schlanken Finger wie bei der Anna selbdritt.

rheinischen Malereien sei dafür noch die Anbetung vom Seligenstädter Altar in Darmstadt genannt (Nr. 213). Systematische Einzelbeobachtungen, solcher Art, so uninteressant sie zunächst scheinen mögen, könnten gewiß dazu beitragen, Schulzusammenhänge mit aufdecken zu helfen.

Auch in späterer Zeit kommt die Art, wie auf unserer Tafel die Blumen gestreut sind, auf einem Bilde vor, dessen Frankfurter Herkunft an sich wahrscheinlich ist. Es handelt sich um die bekannte Darstellung im Tempel (Städt. Historisches Museum Frankfurt), die ja samt den näher zu ihr gehörenden Werken die Forschung schon öfter beschäftigt hat. Die zahlreichen großen Streublumen, und nicht nur diese, sondern auch die Perlen an den Gewändern, die Halsketten usw. werfen starke Schatten, wenn ihre Richtung auch keine einheitliche Lichtquelle erkennen läßt. Ein Zusammenhang mit der Anna selbdritt scheint mir nicht zu verkennen zu sein.

So könnte man vermuten, daß diese Blumendarstellung in dem Fyolschen Atelier besonders üblich gewesen wäre, und der Meister der Darstellung im Tempel hätte diese Art, ob in einem engeren Verhältnis als Schüler oder in einem weiteren zu den Fyols stehend, für sein eigenes Werk angenommen. (Vielleicht darf hier auch an Grünewalds hl. Sebastian in Colmar erinnert werden, wo nicht nur die Figur, sondern auch Pfeile, Cordel und Blätter Schlagschatten werfen.)

Gar nicht findet sich dieser Schlagschatten dagegen auf einem Werk, das schon seit langem, seit Scheibler und Rieffel, mit der Frankfurter Darstellung in Tempel in m. E. freilich allzu engen Zusammenhang gebracht wird: ich meine die Anbetung der Könige und die Steinigung des Stephanus in der Mainzer Galerie, auf die näher einzugehen in diesem Zusammenhange zu weit führen würde. Nur e i n e Beobachtung gehört hierher. Auf der Anbetung ist außer einem unbedeutenden weißen Blümchen nichts Blühendes dargestellt; nur von dem braunen Bündel, das der Knappe rechts zuschnürt, hebt sich ab — ein blühender V e i l c h e n b u s c h. Und auf der Steinigung folgen sich von links nach rechts Klatschmohn, ein V e i l c h e n b u s c h, Himmelschlüssel, Akelei. Das kann natürlich Zufall sein, und ich gestehe offen, daß mir das Vorkommen der Veilchen hier eine nur gemischte Freude bereitete. Trotzdem ist eine Beziehung der Bilder auf die Werkstatt der Fyol nicht unmöglich. Konrad käme freilich nicht mehr in Betracht, wohl aber sein Sohn Hans. Die Daten über sein Leben bis zur Jahrhundertwende haben wir oben kennen gelernt; wir können aber sein Leben noch beträchtlich weiter verfolgen. 1510 ist er im Beerdebuch als Hans Fyole meler erwähnt, und 1523 errichtet er mit seiner zweiten Frau Hausfrau Margarethe, die er als Witwe geheiratet hatte, ein gemeinsames Testament, aus dem sich gute materielle Verhältnisse schließen lassen [13]). So wäre es an sich nicht wunderbar, wenn sich in der

[13]) Gwinner, Zusätze S. 24, ohne Quellenangabe.

Nähe des Ortes seiner Wirksamkeit ein Werk aus seinem jedenfalls nicht kurzen Leben nachweisen ließe, mag es nun von ihm selbst herrühren oder nur in seiner Werkstatt entstanden sein. Daß Hans Baldung und Schäuffelein, denen die Bilder zugeschrieben wurden — m. E. in bezug auf Baldung mit größerem Recht als bezüglich Schäuffeleins — zeitweise bei Hans Fyol gearbeitet haben, wäre an sich ja durchaus nicht ausgeschlossen.

Rieffel hat bereits mit vollem Recht auf die Kreuzigung der Außenseite hingewiesen, die Grünewaldsche Züge tragen. Das brauchte nichts Verwunderliches zu haben, wenn Grünewald wirklich in verwandtschaftlichen Beziehungen zu den Fyols gestanden und bei ihnen als Lehrling oder Geselle gearbeitet hätte; dann könnte sehr wohl ein jüngerer Werkstattsgenosse sich von ihm zu jener Arbeit haben inspirieren lassen.

Diese ist zwar an und für sich durchaus handwerksmäßig, ja fast roh, verrät aber doch schon etwas von dem Geist einer neuen Zeit, die durch Grünewald nach einer bestimmten Richtung hin ihre Ausprägung erhält.

Ein Gewinn wird sich auch bei vorsichtigstem Abwägen aus unseren Untersuchungen ergeben: es sind vier malerische Werke — von anderen soll hier vorläufig nicht die Rede sein — als eng zusammengehörig erkannt worden, die, wenn nicht alle Wahrscheinlichkeit trügt, in Frankfurt, wenn auch vielleicht durch verschiedene Künstler entstanden sind. Die Resultate dieses Betriebes sind nicht überwältigend, wenn auch durchaus achtungswert und gediegen, und wenn sie, besonders die mutmaßlich jüngsten, das Höchste an Frankfurter Kunstleistungen dieser Zeit darstellen, so versteht man, daß im Anfang des neuen Jahrhunderts auswärtige Künstler für die größeren Aufgaben herangezogen werden.

Diese einheimische Kunst hält mit großer Zähigkeit fest, was für die ganze mittelrheinische Kunst der älteren Zeit gilt: »das außerordentliche Gefühl für Fläche«, wie es Back nennt [14]), das jeder stärkeren Verkürzung vorsichtig ausweicht und alles nur in der Fläche ausbreiten und zeigen möchte. Demgegenüber berühren die plastischen Ambitionen, die sich in dem Betonen des Schlagschattens zeigen, eigentümlich, wenn sie auch in einem Atelier, das zugleich Schnitzereien übernimmt, an sich natürlich sind. Aber für eine plastische Gestaltung der Figuren ist dies offenbar von gar keinem Einfluß. Der silhuettenhafte Charakter der Gestalten wird auffallend besonders da, wo Landschaft mit allerlei weiteren Szenen und Figuren hinzutritt.

Auch in Einzelheiten setzt sich die ältere mittelrheinische Tradition fort; die schlitzförmigen Augen (besonders beim Schmerzensmann), deren unteres Lid sich in der Mitte etwas hebt, finden ihre Analogien in der älteren

[14]) Vgl. die ausgezeichneten Ausführungen in seiner Mittelrheinischen Kunst. Frankfurt a. M. 1910, S. 74.

Plastik: Lorcher Kreuztragung, auch bei einzelnen Figuren vom Mainzer Memorienportal. Die fast übermäßig langen Gestalten treten schon im Friedberger Altar auf. Ein »schwacher Sinn für Einzelform und Proportionen« ist auch bei unseren Bildern zu konstatieren.

Noch immer besteht die Neigung, zwischen lebhaften Farben neutrale Flächen einzuschieben; diese Farben sind noch immer Rot und weiches Grün (besonders bei der Anna selbdritt); ein gedämpftes Blau tritt dazu. Der Goldgrund der Nimben und Gründe, der wesentlich für die Gesamtstimmung ist, bleibt ungewöhnlich lange erhalten.

Auch die milde Empfindung stimmt durchaus zu dem durchgehenden Charakter mittelrheinischer Kunst; beim Schmerzensmann, bei der Kreuzigung kein Schmerz, nur Anbetung und Mitgefühl. Der Friedberger und der Siefersheimer Altar sind in ihren Kreuzigungen fast leidenschaftlich dagegen zu nennen. Die Bilder in die gleichzeitige Kunst des Mittelrheins einfügen zu wollen, hätte jetzt kaum mehr als ephemeren Wert, wo wir in Kürze eine Gesamtdarstellung dieser Kunst besitzen werden.

Man wird dazu neigen, in unseren Werken eine ältere und eine jüngere Generation am Werke zu sehen und schwer etwas anderes annehmen können, als einen durch Jahrzehnte fortgesetzten einheitlichen Werkstattbetrieb. Die vorgeschlagene Identifizierung dieser Werkstatt mit den Fyols gebe ich mit allem Vorbehalt als Hypothese, vielleicht führt die weitere Forschung, von der nur erst einige vorläufige Ergebnisse mitgeteilt werden sollten, dazu, mit aller wünschenswerten Sicherheit festzustellen, ob sie nur ein kunsthistorisches Bonmot oder doch etwas mehr sein kann. In einer von dichtem Nebel eingehüllten Gegend muß man alle Wege versuchen, die nur irgendwie gangbar erscheinen.

Ein solcher Versuch kann nun vielleicht auch dazu helfen, den Schleier von einem viel besprochenen Werke zu lüften, das bedeutend früher liegt als die sämtlichen bisher behandelten Bilder; ich meine die Madonna im Paradiesgärtlein im Frankfurter Historischen Museum. Hier treten an sechs verschiedenen Stellen ganze Rudel blühender Veilchen auf; links und rechts von dem sitzenden Christuskinde, links von dem Sitze der Maria, hinter der Schöpfenden und vor den heiligen Jünglingen.

An und für sich würde darauf kein besonderes Gewicht zu legen sein, wenn sich nicht noch vor dem hellen Grund der Mauer neben anderen Blumen Goldlack und Levkoje abhöben, die man früher ebenfalls als Violen bezeichnete [15]). Das kann natürlich Zufall sein, und es wäre gewagt, nur daraufhin als Maler des Bildes etwa den alten Sebald Fyol zu bezeichnen, ganz abgesehen von der Frage: mittelrheinisch oder kölnisch-westfälisch?

---

15) Felix Rosen, Die Natur in der Kunst. Leipzig 1903, S. 72, Anm. 4. Vgl. S. 78.

Andererseits wird sich eine derartige Häufung von Violarten sonst nicht leicht nachweisen lassen [16]).

Und der Gedanke an Sebald Fyol wird bei diesem Werke, dessen Frankfurter Provenienz wenigstens möglich ist, immer noch eher auftauchen dürfen als etwa bei der Kölner Madonna mit dem Veilchen. Dazu kommt aber noch etwas: auf dem Tische liegen neben einem Apfel zwei Stück Schale, die in eigentümlicher Weise gelegt sind. Sollen sie überhaupt etwas bedeuten, so kann es kaum etwas anderes sein als die Buchstaben SE — selbst auf der Abbildung im Klassischen Bilderschatz leidlich klar zu erkennen. — Also der Anfang des Namens Sebald. Es sei betont, daß der Maler vielfach in den urkundlichen Erwähnungen nur mit seinem Vornamen Sebald vorkommt; ja so sehr scheint dieser der Hauptname gewesen zu sein, daß sein Sohn an einer Stelle als Contze (Konrad) Sebold maler bezeichnet wird [17]). Diese Buchstaben im Zusammenhang mit dem gehäuften Vorkommen der Violen und Violenarten haben doch wohl einige Wichtigkeit, und man müßte an einen recht großen Zufall glauben, der natürlich immerhin möglich ist, wenn wir nicht vermuten wollten, daß wir in dem Bilde ein Werk des Sebald Fyol besitzen. Ja, man wäre versucht, wenn man sehr kühn sein wollte, in dem neben St. Georg sitzenden Ritter mit der goldenen Brünne den dänischen Prinzen St. Sebald zu sehen, also den Schutzpatron des als Maler vorgeschlagenen Sebald, der möglicherweise sich selbst in ihm dargestellt haben könnte; sein Gesicht ist schärfer, vulgärer, man möchte fast sagen individueller als die Idealtypen der übrigen Figuren.

---

[16]) Es ist mir natürlich nicht möglich, das ganze Material an altdeutschen Bildern auf das Vorkommen von Veilchen durchzusehen! Und Folgerungen aus diesem Vorkommen zu ziehen, wäre methodisch zulässig natürlich nur bei Werken, die an und für sich schon mittelrheinverdächtig sind. Zur Steuer der Wahrheit sei z. B. hervorgehoben, das mehrfach auf Werken des Meisters von Frankfurt Veilchenkraut und Veilchen vorkommen, so auf den Bildern in Frankfurt und Berlin. Rosen nennt für das Vorkommen von Veilchen und Veilchenarten außer Italienern fast ausschließlich Niederländer (Hugo van der Goes, Rogier van der Weiden, Memling, Bouts); bei einem Bilde von Timoteo Viti stellt er das Vorkommen eines »vitalba« genannten Gewächses fest, das gewiß eine Anspielung auf den Namen des Malers enthalte (S. 319).

[17]) Donner a. a. O. S. 65.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

St. Beissel, S. J. Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte. Mit 292 Abbildungen. 8°. (XII u. 678.) Freiburg i. Br. 1909, Herdersche Verlagshandlung. M. 15, —, geb. in Leinwand M. 17,50.

Es ist schwer, eine Kritik zu schreiben über ein Buch wie das vorliegende, dessen Aufgabe, wie die »Einführung« klar und deutlich ausspricht, es nicht ist, »eine Kritik der Marienverehrung der Deutschen zu liefern, sondern nach den besten zeitgenössischen Quellen und unter Benutzung der besten Ausgaben darzulegen, wie in den einzelnen Jahrhunderten die Persönlichkeit und die Wirksamkeit der Gottesmutter von unsern Vorfahren aufgefaßt und geachtet wurden.« Damit ist also ausgesprochen, daß von einem religionsvergleichenden oder mythengeschichtlichen Standpunkte, dessen Geltendmachung gerade auf diesem Gebiete sich von so großer Fruchtbarkeit erweist, keine Rede ist. Der Wert des Buches besteht in erster Linie darin, daß das Material mit einer konsummatorischen Hartnäckigkeit sondergleichen zusammengebracht ist; das Buch will lediglich als Materialiensammlung angesprochen werden. Da es dem Verfasser auf Totalität ankommt, ist jede noch so verschwindend geringfügige Tatsache mit gleicher Liebe behandelt wie das Wichtigste. Unter Ausschaltung von dogmengeschichtlichen Erörterungen und ohne apologetische Tendenzen werden die mittelalterlichen deutschen Quellen der Reihe nach ruhig abgefragt, und ihre Antworten aufs Papier gebracht. Es ist lehrreich zu sehen, wie zwar die grundlegenden Gedanken des Athanasius — wohnte er doch während seiner Verbannung längere Zeit in Trier — und Hieronymus in die deutsche Vorstellungs- und Empfindungswelt eindringen, wie verschiedengestaltig sie aber im Laufe der Zeit werden, je nachdem sie sich in Homilien, Liturgien, Predigten (vgl. besonders Thomas Aquinas, Tauler, Bonaventura, Berthold von Regensburg), Dichtungen, Legenden, Andachtsübungen, Gebeten (Rosenkranz) und Schauspielen aussprechen. Durch die Einwirkungen der

großen und kleinen. Orden, Zisterzienser, Prämonstratenser, Dominikaner, Franziskaner usf. verändert sich wesentlich das Bild von der »Gottes-Mutter«. Das 8. Jahrhundert gibt Belege für die Anrufung Marias als Mittlerin und Fürsprecherin; vom 10.—13. Jahrhundert sind Marienerscheinungen häufig. Bis in die Karolingische Zeit hinein ist Maria mehr Gegenstand bewundernder Liebe und Verehrung, von da ab rückt sie immer kräftiger in das Zentrum religiöser Andacht ein. Ihre Verehrung wird auch besonders populär durch die Ritter des Deutschen Ordens, die sich ihrem Dienste weihten. Daß es nicht ohne groteske Geschmacklosigkeiten abging, liegt auf der Hand, und der Verfasser liefert auch hierfür Beispiele. Man darf heute noch dem Passauer Anonymus des 13. Jahrhunderts Dank wissen, wenn er seine Zeit vor »falschen und unglaublichen Mariengeschichten« nachdrücklichst warnte.

Für den eigentlichen Kunsthistoriker hat das Buch mehr die Bedeutung eines Nachschlagewerkes. Seine Benützung wird durch ein treffliches Sachverzeichnis erleichtert. Besondere Aufmerksamkeit verdienen die Kapitel über die Haupttypen der Marienbilder in Byzanz (S. 71), die sog. Lukas-Bilder (S. 20, 48, 72), die Marienbilder der einzelnen Jahrhunderte und die Entstehung der Flügelaltäre, über die Verfasser sich mit E. F. A. Münzenberger bereits in seinem Werke: »Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands« ausgesprochen hat. Man wird sich bald davon überzeugen, daß seit 1909, dem Erscheinungsjahre der Arbeit, wertvolle Beiträge zur Ikonographie Marias veröffentlicht wurden. Zu den Darlegungen über die Marienreliquien hätten die Artikel der »Civiltà cattolica« 1889, I, 18 zitiert werden können, auch wäre nützlich gewesen die Kenntnis von K. Benraths Aufsätzen in den »Theologischen Studien und Kritiken«, 1886, und K. F. Klöden: »Zur Geschichte der Marienverehrung«. Daß die Denkmäler des östlichen Deutschland relativ zu kurz gekommen sind, ist eine Erkenntnis, die die Lektüre dieses Buches wiederum auslöst.

Hugo Kehrer.

Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Kunst aus dem Nachlass **Gustav Ludwigs**, herausgegeben von Wilhelm Bode, Georg Gronau, Detlev Freiherrn v. Hadeln.

Italienische Forschungen, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz, vierter Band. Bruno Cassirer, Berlin 1911.

Der vorliegende Band ist die Erfüllung einer Dankespflicht und eine Erinnerungsgabe an Gustav Ludwig, den zu früh verstorbenen Erforscher der venezianischen Kunst. Die von Wilhelm Bode angeregte

Sammlung für eine würdiges Grabdenkmal Ludwigs hat zu dem schönen Ergebnis geführt, daß auch dies literarische Denkmal in würdiger Weise erscheinen konnte.

Aus dem reichen Urkundenmaterial, das Ludwig in zehnjähriger Arbeit aus den venezianischen Archiven gefördert hatte, wählte man die Dokumente über die venezianischen Künstler für diese Publikation aus, denn nicht nur diesen hatte Ludwig bei seinem Forschen seine Aufmerksamkeit zugewandt, sondern seine Absicht war, aus den Urkunden eine genaue Kenntnis des Lebens und Treibens der Venezianer der Renaissance zu gewinnen.

Ursprünglich in England in erfolgreicher Praxis als Arzt tätig gewesen, war er durch ein gichtisches Leiden gezwungen, in der milden Luft Venedigs Erholung zu suchen, und hatte sich hier mit unermüdlichem Eifer der Kunstgeschichte gewidmet.

Und zwar schien ihm die Kunstgeschichte als historische Wissenschaft nur möglich, wenn eine systematische Durchforschung der Archive der kritischen Betrachtung vorausging.

Welche Fülle von neuen Erkenntnissen auf dem Gebiete der venezianischen Kunst wir seinem Forschen verdanken, das zeigen nicht nur seine Veröffentlichungen in den Jahrbüchern der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, nicht nur sein groß angelegtes Werk über »Carpaccio«, sondern jeder seit den neunziger Jahren erschienene größere Galeriekatalog gibt in seinem Abschnitte über die venezianische Kunst zahllose mündliche oder schriftliche Mitteilungen Ludwigs wieder, die er ohne Rücksicht darauf, ob er sie selbst noch für eine Publikation verwerten konnte oder nicht, freigebigst zur Verfügung stellte.

Das Vorwort mit der Entstehungsgeschichte des Bandes hat Wilhelm Bode geschrieben. Georg Gronau, des Toten Freund, schildert seine Bedeutung und sein Ende.

In die Herausgabe der zahlreichen Dokumente teilten sich Gronau und Detlev Frh. v. Hadeln. Und zwar übernahm Gronau die Bearbeitung der Dokumente über die venezianischen Bildhauer und Architekten, sowie die Beiträgez um Anonymus Morellianus, Hadeln die Nachrichten über die venezianischen Maler, Miniaturisten und Mosaizisten.

Zur Biographie des Jacomo Sansovino werden mehrere Zahlungen für Arbeiten an der Loggietta des Campanile aus den Jahren 1560–67 mitgeteilt. Von dem Architekten Antonio Abondio, dem Erbauer von S. Giovanni Elemosinario, erfahren wir, daß er in der Nacht vom 26. zum 27. November 1549 gestorben ist.

Es folgen die genaueren Angaben über die Ausführung der Priuligräber in San Salvatore durch Maestro Bostolo Calziner Taipietra, 1575.

Zu dem Anonymus Morellianus druckt Gronau die Testamente und Inventare des Nachlasses von Andrea Odossi, dem berühmten Sammler, ferner das Testament des Gabriel Vendramin und das Nachlaßinventar des Alessandro Ram ab, die uns einen höchst interessanten Einblick in den Besitz eines vornehmen venezianischen Hauses und dessen Reichtum an Kunstschätzen tun lassen.

Leider nennt das Inventar der Sammlung des Andrea Odossi, dessen Bildnis von Lorenzo Lotto in Hampton Court bewahrt wird, nicht die Künstlernamen der Bilder und Skulpturen, doch bildet es eine wichtige Ergänzung und Bestätigung der Angaben des Michiel.

(Ich möchte bei dieser Gelegenheit auf die kleine Statuette einer Frau aufmerksam machen mit dem Becken zu ihren Füßen, aus dem Besitze des Odossi, die auf dem Bilde in Hampton Court hinten rechts zu sehen ist und die in veränderter Gestalt auf den Bildern eines jungen Bildhauers von Angelo Bronzino in den Uffizien und im Louvre sich wiederfindet. Eine plastische Nachbildung ist mir noch nicht bekannt geworden.)

Es folgen die Urkunden über die Abschätzung der Bilder im Besitze der Chiara Sanuda durch Battista Franco und Polidoro da Lanciano vom Jahre 1556, doch fehlen auch hier die wichtigen Angaben der Künstlernamen, so daß es kaum möglich sein wird, die Bilder zu identifizieren.

Sehr reich sind die Nachrichten, die Hadeln über die venezianischen Maler bringt.

Von Giovanni Bellini finden sich mehrere Notizen, die sich auf seine Werke, so auf die Pala in San Francesco della Vigna, beziehen.

Girolamo Dente, oder wie er sich in den Urkunden nennt, Hieronymo, ist um 1510 geboren, und wie Ludwig bereits früher hypothetisch ausgesprochen hatte, seit 1525 etwa im Atelier Tizians tätig gewesen.

Von Jacobello del Fiore finden sich mehrere Testamente seiner Angehörigen, die zeigen, daß die Familie sehr wohlhabend gewesen sein muß.

Der von Zanetti genannte Maler Paolo de Franceschi oder de' Freschi sind in Wirklichkeit zwei Personen, von denen Paolo de Freschi erst nach 1602 starb, während der uns bekannte Paolo de Franceschi 1596 starb. Von seinen Werken sind uns erhalten die »Einschiffung des Dogen Sebastiano Ziani« im großen Ratssaale des Dogenpalastes und eine bezeichnete »Pietà« in der alten Pinakothek in München.

Über Battista Francos Feindschaft mit seinem ehemaligen Freunde, dem Mailänder Kristallschneider Giuliano Taverna, erfahren wir ausführliche Details.

Sein natürlicher Sohn Giacomo Franco vermacht in seinem Testamente vom Jahre 1620 seinen Freunden, darunter dem Maler Tizianello, Galena Fiovine und Guielmo seine Bilder, darunter ein Porträt Tintorettos, eine Pietà und ein Porträt des Palma und Landschaften des Lodovico Fiamengo.

Niccolò Frangipani besteht wieder aus zwei Persönlichkeiten, einem Niccolò di Matteo aus Padua und einem 1555 geborenen Niccolò di Niccolò aus Friaul. Über die Zuschreibung einzelner bezeichneter Werke an die einzelnen Künstler ist sich Hadeln noch nicht im klaren.

Camillo Mantovano, der 1537 in Pesaro tätig gewesen, stammt, wie wir aus einem Dokumente vom Jahre 1547 erfahren, aus der Familie der Capelli, sein Bruder Bernardino war ebenfalls Maler, seine Schwester Ganzemia mit dem Xylographen Niccolò Boldrini vermählt. Er starb am 13. Oktober 1568.

Parrasio Michele, den uns Ridolfi als sehr wohlhabenden Dilettanten, der sich durch gute Weine Aufträge verschaffte, schildert, scheint nicht so reich gewesen zu sein und erhielt Aufträge für den Dogenpalast. Hadeln verspricht »eine Ehrenrettung« dieses Malers an anderer Stelle.

Zu dem Oeuvre des Francesco da Milano (Francesco Figini oder Pagini) tritt die datierte »Taufe Christi« 1530 auf dem Hochaltar von S. Giovanni in Serravalle. Hadeln schreibt ihm noch zu: Madonna mit Heiligen in Anzano bei Serravalle, »Anbetung der Hirten« in San Martino zu Conegliano, eine »Pietà« aus San Francesco in Conegliano im Depot der Akademie zu Venedig.

Von dem Maler des Triptychons »Madonna mit Kind und Heiligen« in der Pinakothek zu Bologna, von dem wir noch nichts wußten, Francesco Pelosio, erfahren wir durch ein Testament einer Verwandten, daß er um 1474 lebte.

Zu den von Biadego veröffentlichten Dokumenten über Antonio Pisano tritt eines hinzu, das über seine Anklage durch den Staatsanwalt Näheres aussagt.

Von Giuseppe Porta, genannt Salviati, werden Dokumente über seine Arbeiten in Venedig, in der Sala del anticollegio usw. veröffentlicht.

Eine große Anzahl von Notizen beschäftigt sich weiter mit Jacomo und Domenico Tintoretto.

Tizians Episode der Herstellung des Bildes der »Schlacht bei Cadore« und sein Konflikt mit Pordenone wird uns durch eine Notiz vom 6. März 1520 geklärt.

Francesco Torbido hat für die Scuola della Trinità vier Bilder im Jahre 1550 vollendet, ein weiteres wird ihm aufgetragen. Tintoretto hat den Zyklus vollendet; der »Sündenfall« und »Kains Brudermord« in der venezianischen Akademie gehören wohl zu diesem Zyklus und sind vor November 1553 entstanden.

Paolo Veronese ist schon am 14. Januar 1555 in Venedig wohnhaft. Notizen über die Ausschmückung der Bibliothek, für den Hof der Prokuratien und die Scuola dei Mercanti bei Santa Maria del Orto sind hinzugefügt.

Auf die Nachrichten über die unbedeutenderen Miniaturisten und Mosaizisten einzugehen, erübrigt sich hier.

Hanns Schulze.

I. Baum. Ulmer Kunst (Stuttgart und Leipzig 1911).

Das Buch setzt es sich zur Aufgabe, durch knappe Einführung und reichen Tafelschatz der Ulmer Kunst zu der Popularität und Wertung zu verhelfen, die sie ihrem Stande nach verdient. Zweifelsohne konnte dies nicht besser erreicht werden als durch eine billige Publikation der Ulmer Kunstwerke selbst. Es ist aber das große Verdienst I. Baums, in richtiger Erkenntnis seiner Absichten seine Wahl getroffen zu haben. Die rein wissenschaftlichen Fragen konnten bei der Kürze des Textes eigentlich nur gestreift werden, und der Verfasser bemüht sich, den größeren Kreisen, für die das Buch nun doch einmal berechnet ist, die Lektüre nicht durch unnötigen Ballast zu erschweren. Er wahrt sich trotzdem den verschiedenen Streitfragen gegenüber eine ausgesprochene Haltung und wird es sich wohl vorbehalten, auf die oft — im Interesse des Buches — apodiktisch geäußerten Urteile bei anderer Gelegenheit noch zurückzukommen und sie eventuell zu begründen. Aus diesem Grunde ist es nicht angebracht, sich den in dem Buche als facta gegebenen Ansichten gegenüber zu äußern; zumal ich allen wesentlichen Punkten durchaus zustimme. Mit dem Ausbau der Kirche »ennet feld« und dann vor allem mit der Grundsteinlegung des Münsters im Jahre 1377 beginnt die Geschichte der Ulmer Kunst. Der Verfasser schildert kurz die Baugeschichte des Münsters, des Rathauses und anderer hervorragender Bauten. Es wird nun die Kunstblüte des 15. Jahrhunderts bis zu ihrem Sinken durch die Rivalität Augsburgs und im folgenden Kapitel sehr feinsinnig die Stilwandlung und Größe des 15. Jahrhunderts dargetan. Nach einer kurzen Charakteristik der Wandlung des plastischen Stiles bis

zum Eintreten der Kunstweise Hartmanns folgt eine eingehendere Untersuchung über die Entwicklung und die Werke Hans Multschers. Namentlich dem, was über Multschers Anregungen durch Ulm, selbst über seine Doppeltätigkeit als Maler und Bildhauer gesagt ist ,und den Nennungen seiner Werke, stimme ich vollkommen zu. Die Werke Syrlins d. Ä. und Hans Schüchlins werden in den beiden folgenden Kapiteln aufgezählt und treffend charakterisiert. Nach einer Würdigung der Kunstweise und Arbeiten I. Ackers und I. Stockers widmet der Verfasser mit vollem Rechte B. Zeitblom wieder eine tiefgehendere Betrachtung. Besonders angebracht ist die schärfere Hervorhebung der Beziehungen Zeitbloms zu Martin Schongauer. War Zeitblom nicht im Anfange der neunziger Jahre der angesehenste Meister, der Schongauerschen Geist vermitteln konnte? Ich denke, man sollte darum seinen etwaigen Einflüssen auf den jungen Dürer (Blaubeuren?) ebenso nachgehen, wie man den Hausbuchmeister mit größter Aussicht auf Wahrscheinlichkeit jetzt in Ulm zu lokalisieren versucht. Mit Recht betont Baum, das 15. Jahrhundert als die Zeit der wahren Ulmer Kunstblüte. Was ein Syrlin d. J. — trotz seiner Bingener Statuen — ein Michel Erhart, Nicklaus Weckmann, Christophorus Langeisen, Daniel Mauch, ja selbst, was ein Martin Schaffner geschaffen haben — ist nicht mehr ulmisch — und nicht mehr auf der Höhe. Mit einem Kapitel, das M. Schaffner und dessen Beziehungen zu Augsburg, das ja Ulms Stellung im Anfange des 16. Jahrhunderts in der Kunst übernimmt, gewidmet ist, schließt die Einführung des Buches.

Dr. *V. C. Habicht.*

Mainzer Zeitschrift. Zeitschrift des Römisch-germanischen Zentralmuseums und des Vereins zur Erforschung der rheinischen Geschichte und Altertümer. Herausgegeben von der Direktion des Römisch-germanischen Zentralmuseums und dem Vorstande des Mainzer Altertumsvereins, Schriftleitung: Professor E. Neeb, Mainz. Jahrg. V, 1910, der neuen Folge der Zeitschrift des Vereins zur Erforschung der rheinischen Geschichte und Altertümer. Mainz 1910, in Kommission bei L. Wilckens, gedruckt bei Phil. v. Zabern, Großh. Hess. Hofdruckerei, Mainz.

Inhalt: I. Zur Einrichtung des Römisch-germanischen Zentralmuseums in Mainz. Bringt die Denkschrift des Vorstandes des Museums an das Reich, Hessen und die Stadt Mainz und Gesuche um Beitragsgewährungen an die deutschen Staaten, Provinzialverbände und Altertumsvereine (von Direktor L. Lindenschmit) sowie ein Schreiben an die Mainzer Bürgermeisterei über die Neuaufstellung der Sammlungen des R.-G. Zentralmuseums. Das letztere, von Direktor Schumacher verfaßt, gibt die Grundsätze, die bei der neuen Aufstellung befolgt worden

sind, und begründet namentlich die Scheidung in Schau- und Studienräume.

II. Beiträge zur Topographie und Geschichte der Rheinlande, von K. Schumacher; nämlich: »Der Ringwall auf dem Donnersberg«; »Buconica = Nierstein«; »Auf den Pfaden des Ausonius«; »Von der Stadt der Nibelungen« (Topographisches und Baugeschichtliches über das frühmittelalterliche Worms); »Kloster Lorsch an der Bergstraße« (über die Gründung, die Lage, den Bau des Klosters 767—774; es haben sich neuerdings auch römische Baureste dort gefunden).

III. Zur Baugeschichte der ehemaligen Deutschordens-Kommende (jetzt Großh. Palais) zu Mainz, von E. Neeb. Mit 10 Abbildungen, 2 Beilagen und 1 Tafel.

IV. Georg Krafft, ein Mainzer Erzgießer des ausgehenden Mittelalters, von Franz Theodor Klingelschmitt. Mit 1 Abbildung im Text und 1 Tafel.

V. Zur Geschichte des Kesselhakens, von Eduard Brenner.

VI. Zu den ältesten germanischen Personennamen, von G. Werle-Darmstadt.

VII. Berichte über die Vermehrung der Sammlungen des Mainzer Altertumsvereins für die Jahre 1906 bis 1909, von L. Lindenschmit. Mit 1 Tafel (u. a. einige mittelalterliche und spätere Skulpturen).

VIII. Jahresbericht des R.-G. Zentralmuseums, 1909/10.

IX. Ausgewählte Neuerwerbungen des R.-G. Zentralmuseums an Originalaltertümern, von Friedr. Behn. Mit 1 Tafel und 5 Abbildungen im Text (zumeist antike Gefäße und Geräte).

X. Literarische Anzeigen und Besprechungen.

Die eigentlich kunstgeschichtliche Ausbeute des Heftes ist in den Aufsätzen III und IV enthalten. Neebs ausgezeichnete Abhandlung gipfelt in dem Nachweise, daß der kurfürstliche Oberbaudirektor Franz Anselm Anton Freiherr v. Ritter zu Grünstein der Baumeister der Kommende ist. Diese Erkenntnis gründet sich u. a. auf die Inschrift eines 1902 gefundenen Dachschiefers aus dem Jahre 1732. Gurlitt hatte Maximilian v. Welsch als den Baumeister in Anspruch genommen (Gesch. des Barockstils in Deutschland, 1889). Am Kapellenpavillon scheint der Baumeister des Deutschordens, Franz Josef Roth aus Mergentheim, mitgewirkt zu haben. Es zeigt sich immer mehr, daß Ritter einer der hervorragenden Baukünstler der Zeit war. Er hat auch den ersten Entwurf zum Bruchsaler Schloß geliefert (Hirsch,

Das Bruchsaler Schloß, 1910). Reiches Urkundenmaterial, zwei Aufnahmen des Verfassers und mehrere Textabbildungen sind der Untersuchung beigesteuert. Der Aufsatz über Georg Krafft rührt von einem jüngeren Mainzer Historiker und Kunsthistoriker her. Er geht von den vier prächtigen Messingkandelabern aus 1509 in St. Stephan zu Mainz aus. Der Gießer ist Georg Krafft (gest. 1512), entworfen hat sie der Maler Hans Abel von Ulm, der — wie ich anmerke — 1494, 1497, 1500 und 1502 in Frankfurt urkundlich ansässig ist. Von Georg Krafft rührt (nach der Inschrift) auch eine Glocke der katholischen Kirche in Oberursel bei Frankfurt aus 1508 her. Er wird identifiziert mit dem 1500—1507 in den Kirchenfabrikrechnungen von St. Stephan vorkommenden Glockengießer Georg von Speyer und dem ausweislich seines Grabmals bei St. Quintin in Mainz M·CCCCC·X·· (1512 oder 1515 kann es nur heißen) verstorbenen »Meister Jorge . buchssenmeister in meintz«. Georg (also wohl Georg Krafft) von Speyer hat eine Glocke in Herrnsheim bei Worms 1482, eine in St. Martin zu Bingen 1490, ferner Glocken in Friedberg (Hessen), in St. Stephan zu Mainz gegossen. In einer Anmerkung berichtet Klingelschmitt über eine in den Fabrikrechnungen von St. Stephan gebuchte Zahlung von drei Goldgulden und 12 Albus für ein Kreuz dem »Meister hansen Backoffen dem bildsnytzer«. Die ergebnisreiche und geschickte Arbeit erweckt den Wunsch, dem Verfasser auf dem noch so spärlich bebauten Gebiete der Mainzer Kunstgeschichte öfter zu begegnen. *F. R.*

Skulptur.

J. Six, Hendrik de Keyser als Beeldhouwer. Amsterdam 1910, 4°; 47 S., 33 Abbildungen. Im Jahresbericht 1909-10 des Koninklijk Oudheidkundig Genootschap zu Amsterdam.

Die holländische Bildhaukunst ist ein bislang so wenig durchforschtes Gebiet, daß man jeden Beitrag dazu mit Freuden begrüßen muß; im Zusammenhang ist dieselbe bekanntlich, wenn man von dem heute schon veralteten Werke Gallands absieht, überhaupt noch nicht behandelt worden; und das Werk von A. Pit, das allerdings einen Überblick über die Entwicklung der Bildhaukunst in Holland bietet, behandelt nur die im Niederländischen Museum in Amsterdam befindliche Kunst; mit einem sehr wichtigen Zeitabschnitt beschäftigt sich dann A. Weissmann in dem großen Werk »Amsterdam in de zeventiende eeuw«, wo die Amsterdamer Plastik des 17. Jahrhunderts der Gegenstand ist. Von neueren Einzeldarstellungen aus diesem Gebiet haben wir nur die Monographie über Rombout Verhulst, der aber infolge seiner vlämischen Abkunft, die sich auch in seiner Kunst nicht ver-

leugnet, nicht als reiner Holländer gelten kann. Mit dem größten holländischen Bildhauer überhaupt, mit Hendrik de Keyser, macht uns nun J. Six in der angezeigten vorzüglich illustrierten Studie bekannter, die in dem Jahresbericht des »Oudheidkundig Genootschap« über 1909 veröffentlicht ist. H. d. K. war bekanntlich nicht nur der erste holländische Bildhauer seiner Zeit, sondern auch der bedeutendste Baumeister, an dessen Tätigkeit in Amsterdam noch heute zahlreiche charakteristische Bauten erinnern; obwohl er sich bei seinen Säulen, Pfeilern, Bekrönungen und Frontons ausschließlich der Renaissanceformen bedient, wie sie in den Niederlanden durch die holländische Ausgabe des Serlio durch Pieter Coeck van Aelst (1550) in Gebrauch gekommen waren, so findet man noch viel Reminiszenzen an die frühere einheimische Bauweise. In Amsterdam baute er von öffentlichen Gebäuden die Zuiderkerk (1603—1614,) den Montalbansturm und den Haringpakkersturm, das Ostindische Haus, das Arsenal (alle 1606), die Börse (1608—1613), das Haarlemer Tor (1615), den Regulierturm (heute Münzturm, 1619—1620) und endlich die Noorderkerk und die Westerkerk (1620), über der Ausführung des letzteren Werkes starb er jedoch und der Bau wurde erst 1638, allerdings mit Abweichungen von seinem Entwurfe, vollendet; außerhalb Amsterdams ist der Umbau des Delfter Rathauses nach dem Brande von 1618 von ihm [1]). Während wir nun über die Bautätigkeit de Keysers durch das Werk von de Bray, Architectura moderna, Amsterdam 1631, wo seine wichtigsten Schöpfungen beschrieben und abgebildet sind, gut unterrichtet sind, so schweigen die zeitgenössischen Schriftsteller über seine Tätigkeit als Bildhauer fast völlig; er wird zwar von Dichtern jener Zeit, wie Vondel und Hooft, auch als Bildhauer gepriesen, aber seine Werke werden nicht genannt; die einzigen Werke, die urkundlich beglaubigt werden, sind das Grabmonument für Wilhelm den Schweiger in Delft, das Standbild des Erasmus und die Reliefs am Bergtor zu Deventer. — Die Nachrichten über seinen Entwicklungsgang sind recht spärlich; ob de Keyser z. B. im Ausland gewesen ist, etwa in Frankreich oder den südlichen Niederlanden, darüber hat auch Six nichts in Erfahrung bringen können; mit Sicherheit wissen wir nur von einer 1607 im Auftrag und auf Rechnung der Stadt Amsterdam nach London unternommenen Reise, die wahrscheinlich den Zweck hatte, für den Bau einer Börse in Amsterdam die Londoner Börse zu studieren; im folgenden Jahre wurde dann mit dem Bau in Amsterdam begonnen. An verschiedenen Werken seiner Spätzeit weist nun Six überzeugend französischen oder durch

---

[1]) Eine sehr ausführliche Studie über den Baumeister H. d. K. mit vorzüglichen Abbildungen findet sich in der Zeitschrift »Bouwkunst« (s'Gravenhage bei Mouton & Co), 1909, von A. W. Weissmann.

Frankreich vermittelten italienischen Einfluß nach; auch müssen de Keyser nach Six die üppigen Frauengestalten von Rubens und außerdem die Laokoon-gruppe bekannt gewesen sein, denn in der von Six de Keyser zugeschriebenen Statue der Raserei ist deren Einfluß deutlich merkbar; und ein Laokoon wird auch in dem Testament von de Keysers Witwe erwähnt.

Doch hält Six eine Reise nach Frankreich zur Erklärung des so offensichtlichen französischen Einflusses nicht für durchaus erforderlich; er meint, daß ihm die Kenntnis dieser Kunst, so wie die des Merkurs von Giovanni da Bologna auch durch mündliche Beschreibungen hätte vermittelt werden können; aber diese Vorstellung dürfte wohl kaum haltbar sein; dazu ist die Übereinstimmung oft zu groß. Wir wissen nur von einer Reise, die der gleichaltrige Sohn seines Utrechter Lehrers Cornelis Bloemaert, der junge Abraham Bloemaert (1580 oder 1581) nach Frankreich unternahm, wo er sich drei Jahre aufhielt. Nun sind aber gerade der »Ruhm« von Biard und der Merkur von Giovanni da Bologna viel später, nämlich erst 1598 entstanden. — Diese verschiedenartigen Anregungen hat nun de Keyser ganz selbständig verarbeitet; Six legt hierbei besonderen Nachdruck auf de Keysers Neigung zu malerischer und dekorativer Behandlung, wie sie vor allem in dem bewegten Faltenwurf der allegorischen Figuren an dem Delfter Grabmonument zum Ausdruck kommt. Six bereichert das Werk de Keysers um zwei untereinander stilistisch sehr weit von einander abstehende, aber in ihrer Art sehr bedeutende Schöpfungen, um die Gestalt der Raserei, die in früheren Zeiten den Hof des Amsterdamer Irrenhauses (Dolhuis) schmückte und sich jetzt im Rijksmuseum befindet (Nr. 133 des Katalogs der Skulpturensammlung) und die Porträtbüste eines älteren Mannes, die er im Kaiser Friedrichs-Museum entdeckte. Die erste Zuschreibung hat jedoch bisher noch keine volle Zustimmung gefunden, und auf der Etiquette des Standbildes liest man noch die Aufschrift: unbekannt, aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, und im Katalog heißt es: n i c h t n a c h 1 5 9 1. Die übrigen Werke sind entweder urkundlich beglaubigt oder müssen aus stilkritischen Gründen de Keyser als sicher zugesprochen werden. Ich will im folgenden kurz den Entwicklungsgang des Künstlers aus der nicht immer sehr klaren und übersichtlichen Sixschen Darstellung herauszuschälen suchen.

Hendrik de Keyser wurde am 15. Mai 1565, und nicht 1567, wie de Bray in seiner Architectura moderna und nach ihm Galland annehmen, in Utrecht geboren; er war ein Schüler des Architekten und Bildhauers Cornelis Bloemaert, von dessen Bildhauerarbeiten wir jedoch nichts kennen; 1595 wird de Keyser zum Stadtsteinmetz und Bildhauer der Stadt Amsterdam ernannt. In diesem Jahre entsteht seine erste Arbeit, das innere Tor des »Rasphuis«, das mit einem kleinen Relief in Medaillonform, einen Tripp-

weber an der Arbeit darstellend, verziert war. Aus dem Jahre 1599 stammt die Gedenkmünze auf einen gewissen A. van Goorle, die auf der Vorderseite dessen Brustbild, auf der Rückseite die allegorischen Gestalten von Honos und Virtus zeigt, wobei ihm offenbar die Kehrseite der Münze Galbas (Cohen 89) zum Vorbild gedient hat. 1601 folgt das nicht mehr erhaltene Grabmonument für den Arzt Pieter Hoogerbeets in Hoorn, das wir uns wahrscheinlich als eine einfache Gedenktafel, in der Art der später entstandenen, für den Admiral van Heemskerck zu denken haben. In das Jahr 1603 verlegt dann Six das Relief an dem äußeren Tore des Zuchthauses (Rasphuis), im Gegensatz zu Weissmann, der es für eine frühe Arbeit des Künstlers aus dem Jahre 1595 hält; das Tor mit dem Relief ist noch heute in Amsterdam zu sehen, es steht am »Heiligeweg« und gibt Zugang zu einer Badeanstalt. Dargestellt ist der Zuchtmeister »Raspyn« auf einem mit Raspholz beladenen Wagen, der von sechs wilden Tieren gezogen wird; in diesem Werk sind gute Partien, aber die Meisterhand verrät es noch nicht. Aus dem Jahre 1604 stammt der St. Martinsbecher der Haarlemer Brauergilde, für den de Keyser die Holzmodelle der Figuren lieferte, während Goltzius die Reliefs an den Seitenflächen entwarf; die Treib- und Ziselierarbeiten führte Ernst Jansz van Vianen aus. Auf dem Deckel des Pokals ist der hl. Martin zu Pferd dargestellt, seinen Mantel zerteilend, vor ihm der einbeinige Krüppel. Six rühmt an dieser Gruppe besonders die seelische Vertiefung im Ausdruck des Bettlers, der etwas an Callotsche Figuren erinnert (Meaune 697 und 713), dieselben aber durch Tiefe der Auffassung weit übertrifft und sogar Rembrandt hinter sich läßt.

Laut der Inschrift entstand 1606 die im Niederländischen Museum in Amsterdam befindliche polychromierte Terrakottabüste eines jungen Mannes; die Zuschreibung stützt sich hier auf die stilistische Verwandtschaft mit der in derselben Sammlung bewahrten Marmorbüste des Weinküfers Vincent Jacobscz Coster, die 1608 datiert und mit dem Monogramm H. D. K. versehen ist. In das dazwischenliegende Jahr 1607 sind zwei künstlerisch, weniger bedeutende Werke zu setzen, nämlich die Gedenktafel für Heemskerck in der »Alten Kirche« in Amsterdam, wo sich der Künstler nur auf einige Masken, einen Totenkopf und die Darstellung der Seeschlacht bei Gibraltar, in der Heemskerk fiel, beschränkt hat, und ferner das Marmorrelief über dem Tor des Spinnhauses, das sich jetzt über dem Tor des Armenhauses in der Nieuwe Kerkstraat befindet, wo wir in der Mitte die Zuchtmeisterin sehen, zu ihren Seiten zwei weibliche Insassen der Anstalt, die eine am Spinnrocken, die andere mit dem Ausbessern eines Fischnetzes beschäftigt, auf die letztere fährt die Aufseherin mit einer Geisel los. Aus dem Jahre 1609 ist das Sandsteinrelief am Leprosenhaus, das arg gelitten hat; dargestellt sind hier ein stehender Mann und eine stehende Frau in gewöhnlicher

Tracht. 1614 beginnt dann de Keyser mit seinem Hauptwerk, dem Grabmonument für den Begründer des holländischen Staatswesens, für Wilhelm den Schweiger, in der Neuen Kirche in Delft.

Hat sich nun de Keyser bisher in seinen Arbeiten so gut wie unbeeinflußt von fremder Kunst gezeigt, so ist dieses Werk ohne die französische Kunst aus dem Ende des 16. Jahrhunderts beinahe undenkbar, aber auch der italienischen Kunst ist manches Motiv entlehnt. Wir haben an diesem Denkmal fünf allegorische weibliche Figuren und zwei Porträtdarstellungen des Prinzen; derselbe liegt einmal tot mit gebrochenen Augen in langem Mantel auf seinem Sarkophag, zu seinen Füßen sein Hund; dieses Grabmal wird überdacht von einem von Säulen und Pfeilern getragenen tempelartigen Bau, an dessen vier Ecken in Nischen die allegorischen Gestalten der Religio, der Fortitudo, der Justitia und der Libertas stehen; vor dem Sarkophag ist der lebende Prinz, im Harnisch, sitzend, dargestellt, über demselben steht, nur auf e i n e r Fußspitze, die beflügelte Fama, die Tuba blasend; die beiden Denkmäler des Prinzen sind aus Marmor, die übrigen Figuren aus Bronze. Die Fama zeigt sowohl mit dem Merkur des Giovanni da Bologna wie mit der »Renommée« von Biard im Louvre innige Verwandtschaft, alle drei Figuren stehen auf der linken Fußspitze, etwas nach vorn übergebeugt, in lebhafter Bewegung, den rechten Arm in die Höhe vorwärtsstreckend, und das rechte Bein nach hinten erhoben; Merkur und Renommée nackt, die Fama bekleidet; und die Kindergesichter, auf denen die Fama steht, sind wieder abhängig von dem Windstoß, der den Merkur trägt. In der ,,Religio« geht einiges letzten Endes auf Michel Angelo zurück, so die Weise, wie sie den Fuß auf den Eckstein Christus setzt und wie sie die Bibel hält; natürlich ist alles koketter und malerischer geworden. Ebenso unterscheidet sich die Fortitudo von der gemalten Barbara von Palma Vecchio, mit der sie in der Haltung übereinstimmt, durch die malerische Stoffbehandlung, und für die Justitia hat Ponce Jacquiau als Muster gedient, nur ist der Faltenwurf wieder de Keysers eigene Erfindung. Merkwürdig ist dann auch, daß die Stellung der vier Tugenden an den vier Ecken die gleiche ist wie bei den Bronzefiguren Ponce Jacquiaus an dem Grabe Heinrich II. und der Catharina de Medicis von Germain Pilon in Saint-Denis (1570). Doch fehlt allen diesen Vorbildern, was für das Werk de Keysers so charakteristisch ist, die reiche, malerisch behandelte Drapierung. Außerdem ist hier noch das Grabdenkmal der Königin Elisabeth von England (1606) nicht ganz ohne Einfluß geblieben. Ganz selbständig zeigt sich de Keyser dagegen in den beiden Figuren des Prinzen; zu dem toten Prinzen ist uns noch die Tonskizze erhalten, die sich im Niederländischen Museum befindet (Nr. 179); diese Skizze zählt Six mit Recht zu den Meisterwerken unseres Künstlers; er stellt sie als Einheit sogar über die ausgeführte Marmorfigur,

wenn auch der marmorne Kopf mit den gebrochenen Augen den Kopf der Skizze durch Größe und Schlichtheit der Auffassung weit überragt; trotz kleiner Verschiedenheiten im einzelnen besteht kein Grund, die Marmorfigur de Keysers Sohn Pieter zuschreiben zu wollen, der im Testament seiner Mutter nämlich mit der Vollendung des Grabdenkmals beauftragt wird; im Gegenteil ist nach Six die ruhende Marmorfigur de Keysers reifstes Werk. Was nun die Entstehungszeit der einzelnen Teile des Mausoleums betrifft, so fällt die Arbeit an den allegorischen Figuren und dem sitzenden Prinz in die Jahre 1614 bis Anfang des Jahres 1619, zuletzt kommt dann der ruhende Prinz. Nebenher gehen nun aber noch andere Werke; so verlegt Six in das Jahr 1617 die Figur der Raserei und die Berliner Porträtbüste. Die Raserei ist eine lebensgroße weibliche Figur, fast ganz nackt, die Gewandung ist herabgeglitten und schlingt sich nur noch um einen Schenkel, sie steht da mit gekrümmten Knien und rauft sich mit vor Wahnsinn und Leiden verzerrtem Gesicht die langen Haare. An dem hohen Sockel sind an den vier Seiten die lebensgroßen Köpfe von Wahnsinnigen dargestellt. In ihrem Körperbau, ihren vollen, schweren Formen, »diesen Gliedermaßen kolossaler Weiblichkeit«, erinnert die Raserei an die Hexen von Baldung Grien, noch mehr aber an die Frauengestalten seines Zeitgenossen Rubens, und in der naturalistischen Behandlung des Nackten kündigt sich Rembrandt an; in der Stellung und Haltung aber ist dieses Werk ein Spiegelbild der Laokoonstatue. Daß die Zuschreibung und die Datierung dieses Werkes auf Widerspruch stößt, habe ich schon erwähnt. Six übersieht keineswegs den großen Abstand zwischen der Raserei und den allegorischen Gestalten in Delft, die nach ihm ungefähr gleichzeitig sind; er weist selbst auf die so verschiedene Behandlung der Draperie, die hier so breit gehalten ist, ohne die scharf-kantigen Flächen der Bronzefiguren; er erklärt die Verschiedenheiten aber aus dem verschiedenen Material und der so verschiedenen Bestimmung der Werke. Stilistisch mit der Raserei verwandter, besonders mit den Köpfen am Sockel, ist nun die im Berliner Kaiser Friedrich-Museum befindliche Büste eines Mannes von mittlerem Alter, die dort als von einem unbekannten Meister inventarisiert ist; dieselbe zeigt außerdem in der Behandlung des Haares, der Augenbrauen und besonders des Auges und der Nasenspitze große Übereinstimmung mit dem ungefähr gleichzeitigen Kopf des lebenden Prinzen; die höchst einfache Kleidung, der schmale Kragen und das knopflose Wams weisen nun allerdings, wie Six selbst zugibt, eher auf das Jahr 1600. In diesem schlichten und sprechenden Bildnis sieht Six ein Gegenstück zu der gesunden und kräftigen Porträtkunst der gleichzeitigen Miereveld, van der Voort und Moreelse. Aus den Jahren 1618 und 1619 haben wir Bildhauerarbeiten von mehr untergeordneter Bedeutung an zwei Stadttoren, die antik drapierten Cäsarenköpfe von

Nero und Antoninus Pius an dem Hafentor in Dordrecht, und das Relief mit zwei geharnischten Landsknechten, die von Kanonen und aufgerichteten Waffen flankiert werden, über dem ehemaligen »Bergtor« in Deventer, das jetzt im Garten des Rijksmuseums steht.

Andere kleinere Arbeiten, die de Keyser in Delft, während er mit dem Grabmonument und dem Wiederaufbau des ausgebrannten Rathauses daselbst beschäftigt war, ausführte, sind das Standbild der Justitia, das die Fassade des genannten Rathauses krönt, und der Porträtkopf am Tor der Lateinschule, wahrscheinlich den Begründer dieser Schule Wolricus Lithodomus darstellend. Aus dem letzten Lebensjahre de Keysers (1621) stammt dann das Standbild des Erasmus in Rotterdam; dasselbe wurde, da de Keyser schon am 5. Mai starb, ebenso wie das Grabmonument in Delft, von seinem Sohne Pieter vollendet; doch muß dessen Anteil an diesen beiden Werken, schon nach der geringen Bezahlung, die er dafür erhielt, als sehr gering angesehen werden; übrigens läßt die ganze Behandlung der Figur deutlich Hendrik de Keyser als ihren Schöpfer erkennen. Im Gegensatz zu Galland und Weissman findet Six diesen Erasmus ein »mächtiges Werk«. — Am Schluß seiner Studie wirft Six die Frage auf, warum der Bildhauer de Keyser keine Schule gemacht und die Bildhauerei in Holland nicht dieselbe Blütezeit erlebt habe, wie die Malerei; denn wenn man de Keyser in seiner schlichten sachlichen Porträtkunst etwa mit Miereveld und Moreelse vergleichen kann, so fehlen doch in der Bildhauerei Meister von der Bedeutung eines Hals oder Rembrandt. Die Ursache dafür ist nun in dem strengen Kalvinismus des Volkes zu suchen, das in Bildhauerwerken römische Abgötterei sah; so mußte das Grabdenkmal de Keysers für Pieter Hoogerbeets in Hoorn auf das Drängen der fanatischen Menge entfernt werden und brachte auch die Aufstellung des Erasmusstandbildes in Rotterdam die orthodoxe Bürgerschaft in große Erregung, die zwar unterdrückt wurde, aber noch 1672 so stark aufloderte, daß das Standbild zu seinem eigenen Schutz fünf Jahre lang verborgen gehalten werden mußte.

M. D. Henkel.

Malerei.

Tom Virzi. Raphael and the portrait of Andrea Turini. London, David Nutt, 1910. 135 S.

Die Raphaelliteratur hat sich abermals um ein Schriftchen vermehrt, dessen Zweck es ist, ein bisher unbekanntes Gemälde als Werk des Urbinaten zu erweisen. Auch wenn nicht das vorsichtig gefaßte Vorwort von Herbert Cook es uns sagen würde, erkennt man sofort, daß jugendlicher Enthusiasmus bei der Niederschrift dem Autor die Feder geführt hat. Das Bild, das dem

Leser vorgestellt wird, unbekannten Bewahrungsortes und Besitzers (daß Autor und Besitzer identisch sind, errät man leicht), ein schönes Beispiel cinquecentischen Porträtstils, stellt einen jüngeren Gelehrten mit einem Hündchen dar; ein Spiegel wirft die Figur des Mannes, im Profil gesehen, zurück und zeigt zugleich (falls die Reproduktion nicht täuscht) den Gefährten, zu dem er lebhaft gewendet ist.

Per exclusionem sucht der Autor den Meister des Bildes herauszufinden und führt uns rapid in mehreren Abschnitten, die sich angenehm lesen, durch alle Schulen Italiens und skizziert nacheinander die Hauptmeister. Nachdem Giorgione, Tizian und Sebastiano, Andrea und Pontormo abgelehnt sind, geht er über, Raphaels Bilder mit dem Porträt des Unbekannten zu vergleichen; mit enthusiastischer Freude entdeckt er überall Beziehungen.

Und nun kommt der entscheidende Schlußabschnitt, dessen Argumentation etwa so verläuft: Raphael war mit Baldassare Turini von Pescia befreundet und hat zweifellos dessen jüngeren Bruder gekannt, berühmten Philosophen und Arzt. Das Buch, das links hinter dem Mann sichtbar wird, trägt die Inschrift AVIC — das heißt Avicenna, und in dem zweiten, offenen Buch kann man deutlich die lateinische Ausgabe des Philosophen erkennen. Den Avicenna zitiert Andrea Turini gern in seinen Schriften; er trägt das Kostüm des Pisaner Professors. So ist der Ring geschlossen: der Dargestellte ist Andrea Turini und Raphael der Maler.

Es ist kaum nötig, die Schwäche dieser Argumentation weiter aufzudecken. Interessanter ist die Frage nach dem Autor des wirklich schönen und eindrucksvollen Bildes, der, ohne die Farben zu sehen, nicht leicht sich bestimmen läßt. Aber sollte der Verf. im Verlauf seiner Ausführungen nicht dicht an der Wahrheit vorübergegangen sein? *G. Gr.*

Hanns Schulze. Die Werke Angelo Bronzinos. Straßburg, J. H. Ed. Heitz, 1911 (Zur Kunstgeschichte des Auslandes Heft 81). 21 u. XLVI S. mit XXI T.

Den Hauptteil des Buches nimmt der sehr ausführlich angelegte Oeuvrekatalog ein, während in den einleitenden Abschnitten kurz die Biographie des Bronzino erzählt und eine Charakteristik seiner Kunst gegeben ist. In dem biographischen Absatz ist das schon bekannte Material kurz resümiert, ohne daß unsere Kenntnisse erweitert werden. Eine systematische Durchsicht des Archivio Mediceo für die Zeit Cosimos I würde für Bronzino (wie für die anderen Künstler, die im Auftrag des Herzogs tätig waren) zweifellos eine reiche Nachlese geben, um so mehr, als die Korrespondenzen dieser Zeit lückenlos erhalten sind.

Der Katalog gibt einen Begriff von der ausgedehnten Tätigkeit des Meisters namentlich im Porträtfach. Er entspricht den billigen Anforderungen, indem eine exakte Beschreibung mit Farbenangaben von Notizen über die Literatur begleitet ist. Nicht vieles wird dem Verf. nachzutragen sein, und nur bei wenigen Attributionen fühlt man sich zu abweichender Meinung veranlaßt. So anläßlich des männlichen Bildnisses im Pal. Corsini in Florenz von 1540 (T. XI); es ist ganz anders im Stil, wie Bronzinos Porträts dieser Epoche, von denen Verf. ja die schönsten und berühmtesten abbildet. Auch der bei Bronzino ungewöhnliche Durchblick durch das Fenster auf die Landschaft sollte stutzig machen, dann die trübe Färbung; endlich die flauen Hände. Nicht anschließen kann ich mich auch der Zuschreibung der grandiosen Pietà, die früher am Eingangspfeiler in Santa Trinita hing und dann in die Akademie kam, an Pontormo. Ich meine, hier muß man Vasari, der als Augenzeuge das Entstehen miterlebte, Glauben schenken, um so mehr, als die Zuschreibung gewisser Bilder zwischen Pontormo und Bronzino immer noch schwankt. So gibt Berenson noch in der letzten (dritten) Auflage der »Florentine Painters« das Frauenporträt in Turin an den Lehrer, das Bildnis Guidobaldos II im Pal. Pitti ebenfalls, wenn auch jetzt dubitativ, wo sich doch bei letzterem die Provenienz aus Urbino schlüssig erweisen läßt und damit die Identifizierung dieses mit dem Bildnis Bronzinos, von dem Vasari wußte, annähernd sichergestellt werden kann. Das vom Verf. nur nach Waagen als 1837 bei E. Solly befindlich aufgeführte Bild einer Dame mit ihrem Sohn scheint jetzt in New York bei Mrs. Gould zu sein; auch Havemeyer und Mrs. Gardner besitzen Bildnisse von Bronzino. Ein sehr bedeutsames Porträt in der städtischen Sammlung in Bamberg — es stellt einen Medailleur Cosimos I. dar, vielleicht den Domenico Poggini — hat ganz kürzlich Bassermann-Jordan bekannt gemacht. *G. Gr.*

José Cascales y Muñoz. Francisco de Zurbarán, su época, su vida y sus obras. Madrid 1911.

Dieses vor kurzem erschienene und von der kgl. spanischen Akademie der schönen Künste von San Fernando, dem ihm beigegebenen Bericht zufolge, sehr günstig beurteilte Werk erfüllt endlich ein schon lange gehegtes wirkliches Bedürfnis der Kunstwissenschaft. Die Kunst Zurbaráns hat man, um die Wahrheit zu sagen, quasi nur im Vorbeigehen beurteilt. Keine Monographie, ja nicht einmal eine seine Werke wenigstens teilweise behandelnde Einzelstudie von wissenschaftlicher Bedeutung war bisher herausgekommen. Vorgänger und Zeitgenossen, von denen Zurbaráns Kunst beeinflußt worden sein konnte, waren nicht nachzuweisen. Wohl hat man davon geredet (Ceán Bermúdez z. B.), er habe sich an der Kunst Caravaggios

inspiriert; in seinen Werken ist aber kaum ein Zusammenhang mit diesem Künstler nachweisbar, und geschichtliche Fingerzeige dafür gibt es auch nicht.

Bei dieser Sachlage ist es nun sehr interessant zu hören, daß man, wie die von Sr. Rodríguez Marín im Sevillaner Protokollarchiv entdeckte und von dem Autor beigebrachte Tatsache beweist, seit Palomino selbst nicht einmal gewußt hat, wer der wirkliche Lehrer Zurbaráns gewesen ist, daß es nämlich der Stickereimaler (pintor de imaginería) Pedro Díaz de Villanueva war und nicht, wie man bisher glaubte, Juan de las Roelas. Ebenso war man über die Stätten seiner Wirksamkeit sehr im unklaren. Schon Ceán Bermudez hat im Gegensatz zu Palomino die Unwahrscheinlichkeit eines nochmaligen längeren Aufenthalts in Fuente de Cantos, des Künstlers Vaterstadt, nach seiner Sevillaner Zeit hervorgehoben; es hätte sonst wenigstens irgendein Werk von seiner Hand oder irgendeine auf die zweite Anwesenheit bezügliche Notiz in den Pfarrbüchern des Orts zu finden sein müssen. Diese Argumentation wird durch die Forschungen des Sr. Cascales y Muñoz als berechtigt erwiesen und mit ziemlicher Sicherheit und reichlichen Daten dargetan, daß Zurbarán in der fraglichen Zeit in Llerena in Estremadura, dem alten Regina Turdulorum, lebte, das er dann später, wie bekannt, mit Madrid vertauschte.

Das Kapitel »El pintor á través de sus cuadros« ist eine sorgfältige Studie über die Produktion des Künstlers und seine Persönlichkeit, die in dem kräftigen Realismus, der die spanische Kunst charakterisiert, einen glänzenden Platz einnimmt. In einem weiteren Kapitel gibt der Autor eine Zusammenstellung von Urteilen zahlreicher älterer und neuerer Kunstkritiker und Künstler über die Kunst Zurbaráns, von denen das eigens für dieses Werk geschriebene Urteil des zeitgenössischen spanischen Kunsthistorikers José Villegas hervorzuheben ist. Das Buch des Sr. Cascales y Muñoz ist schließlich auch insofern sehr wertvoll, als es einen nahezu vollständigen Katalog der Werke Zurbaráns mit Angabe der Aufstellungsorte — Kirchen, Klöster, öffentliche und private Sammlungen des In- und Auslandes — gibt. Die ihm beigegebenen 60 Photogravüren nach den besten Werken des Künstlers bieten ein gutes Anschauungsmaterial dar.

Ferdinand Ackenheil.

Ausstellungen.

Kritische Bemerkungen über die Ausstellung holländischer Gemälde im Tuileriengarten in Paris, April—Juli 1911.

Beim Besuch dieser Ausstellung mußte man klagen: weshalb wurde sie nicht fünf oder zehn Jahre früher gehalten, als die Kann-Sammlungen noch existierten, Adolph Schloß und der alte Graf Mnizsech noch lebten und so vieles anderes noch nicht den Weg über den Ozean gegangen war! Jetzt rief sie in erster Linie den Gedanken wach, daß Paris im letzten Jahrzehnt in bezug auf holländische Bilder noch gründlicher geplündert worden ist als London und England, denn solche unermeßlichen Kunstschätze, wie dort immer noch vorhanden sind, besitzen in Frankreich doch eigentlich nur die Rothschilds, die nicht leicht etwas Bedeutendes zu Ausstellungszwecken hergeben.

Trotzdem war sehr viel Gutes und Schönes vereinigt, besonders aus den Sammlungen Jules Porgès, Madame André, Léon Bonnat, d'Erlanger, v. Schlichting, Lehmann, de Jonge, Potocki und Warneck.

Der Zweck der folgenden Zeilen soll nicht eine ästhetische Besprechung sein, sondern nur für die Wissenschaft die Resultate einer stilkritischen Prüfung festzulegen, auch nachdem die Bilder wieder in alle Winde zerstreut worden sind. Ich zitiere die Nummern der zweiten Ausgabe des Katalogs.

Nr. 9, E. Boursse, Frau mit Kind. War ein sehr charakteristischer Brekelenkam.

Nr. 10, A. Brouwer, Lebensgroßes Selbstporträt. Ich glaube nicht an die Richtigkeit der Benennung weder des Künstlers noch des Dargestellten.

Nr. 22, A. Cuyp, Hühnerbild. Schien mir eher ein Gysbert de Hondecoeter. Jedenfalls ist es eins jener Bilder, in denen beide Künstler sich sehr nahe kommen.

Nr. 29, Jean le Ducq, Familiengruppe mit Hunden in einer Landschaft. Dies Bild war ein charakteristischer Jacob Duck.

Nr. 32, G. v. d. Eeckhout, L'apparition de l'Ange à Jacob. Dies war genau dieselbe Darstellung von Gideon mit dem Engel, die von

Ferd. Bol radiert worden ist (Bartsch Nr. 2). Bild und Radierung gehören daher zusammen. Ersteres ist sicher nicht von Eeckhout, aber zeigt ebensowenig die charakteristische Malweise von F. Bol. Es bleibt daher nur übrig, es Kopie nach der Radierung Bols zu nennen. Aus welcher Zeit die Kopie stammt, wage ich nicht zu entscheiden.

Nr. 35, A. de Gelder, La diseuse de bonne aventure. Stellt Vertumnus und Pomona dar. Die Malweise und Auffassungsweise sind viel früher als de Gelder. Es ist ein Rembrandtschüler aus der Bol-Victors-Flinck-Gruppe. Ich halte es für ein Werk Govert Flincks.

Eine nicht numerierte Landschaft mit einer Bogenbrücke bei einer Stadt hieß Joris van der Hagen, war jedoch ein Gerrit Berckheyde.

Besonders gut war Frans Hals vertreten. Mehrere entzückende Kinderköpfchen und ein wundervolles männliches Porträt in Lebensgröße stritten um den Vorrang. Merkwürdig, daß gerade das schwächste Kinderköpfchen (Nr. 54) zur Reproduktion auf dem Umschlag gewählt wurde, und da nicht einmal das ausgestellte Exemplar, welches rund ist, sondern das viereckige im Museum in Dijon. Beide sind Kopien nach dem wunderbaren Rundbildchen in der Freiherrl. v. Oppenheimschen Sammlung in Köln. Zu meinem Bedauern habe ich das Dijoner Exemplar in meinem Kataloge noch als echt aufgeführt, da mir die Identität mit dem weitaus besseren Exemplar in Köln nicht bekannt war. Auch das eine Porgèssche Köpfchen (Nr. 46) kommt noch einmal vor: im Museum in Glasgow. Nach den Abbildungen scheinen beide Exemplare gleich gut und Originale.

Nr. 47, F. Hals, Das sogenannte Selbstporträt von Frans Hals. Es ist merkwürdig, daß dies in so vielen alten Kopien und Repliken vorkommende und seit Houbrakens Radierung in der Grooten Schouburgh als Selbstporträt geltende Bild gar keine Ähnlichkeit zeigt mit dem authentischen Selbstbildnis auf dem Haarlemer Schützenbilde vom Jahre 1639. Doch kann es nach Tracht und Malweise nicht viel später als dieses entstanden sein[1]).

Nr. 48, derselbe, Männliches Bildnis. War ein unzweifelhafter und sehr charakteristischer kleiner Gerard ter Borch.

Nr. 49, derselbe, Der Mulatte. Stimmt genau überein mit dem Kasseler Exemplar, ebenso wie ein im Museum in Budapest ausgestellter Mulatte eine Replik desjenigen der Sammlung A. Thieme in Leipzig ist. Trotz aller guten Eigenschaften kann ich mich nicht entschließen, in diesen sklavisch den Originalen nachgeahmten Repliken eigenhändige Wiederholungen zu sehen.

---

[1]) Dagegen finde ich, daß das herrliche Malerbildnis der Sammlung H. C. Frick in New York sehr gut mit dem Haarlemer Porträt zusammengeht, während Moes grade entgegengesetzter Meinung ist.

Nr. 53, derselbe, Lachendes Kind. Ist eine recht schwache, unangenehme Kopie eines Jan Miense Molenaer in Hampton Court, der früher auch Frans Hals zugeschrieben wurde.

Nr. 55, derselbe, Der Mandolinenspieler. In bezug auf dies Bild habe ich, irregeführt durch die verschiedenen mir zugegangenen Mitteilungen, in meinem Katalog eine Verwechslung begangen: das von mir unter Nr. 82 beschriebene echte Exemplar ist das hier ausgestellte, während die Sammlung Vincent die von Porgès und Agnew stammende, wie mir gesagt wurde, erst in neuerer Zeit in England angefertigte Kopie enthält.

Nr. 59, derselbe, Trinkender Mann. Es ist erstaunlich, wie man eine derartige schwache Kopie eines bekannten Bildes als Frans Hals ausstellen kann. Das Original, von Beurnonville stammend, ist in der Sammlung de Weerth in Paris.

Nr. 66 und 66bis, B. v. d. Helst, Damenbildnis und Doppelbildnis. Beide werden mit Unrecht dem Künstler zugeschrieben.

Nr. 67, J. v. d. Heyde, Vue d'une Ville hollandaise. Stellt die Jesuitenkirche in Düsseldorf dar und ist eine bekannte Kopie nach dem Bilde im Mauritshuis. G. Salting hat sie eine Zeitlang besessen.

Nr. 73, M. Hobbema, Die Wassermühle. Eine schwache, besonders in der Farbe unangenehme Kopie nach dem Bild im Brüsseler Museum.

Nr. 75, M. de Hondecoeter, Der Hühnerhof. Eine alte Kopie nach dem Bilde der Dresdener Galerie, Kat.-Nr. 1301.

Nr. 76, Thomas de Keyser, Mutter und Tochter ($0{,}67 \times 0{,}57$). Ein merkwürdiges Bild, über das ich mir schließlich nicht ganz klar werden konnte. Sicher ist, daß das neben der Mutter stehende Mädchen genau kopiert ist nach dem lebensgroßen Mädchenbildnis von Govert Flinck im Mauritshuis (Vermächtnis des Tombe). Vermutlich ist die Mutter auch irgendwoher kopiert. Es ist mir jedoch noch nicht gelungen, sie zu finden. Das Ganze ist vermutlich ein modernes Pastiche.

Nr. 79bis und ter, derselbe, Männliches und weibliches Bildnis. Sind sehr charakteristische Werke von Hendrik Pot[1]).

Nr. 83, N. Maes, Essende alte Frau. Prof. Dr. W. Martin machte mich mit Recht darauf aufmerksam, daß dies Bild eine genaue Wiederholung ist eines Brekelenkam in der Gallery von Dulwich College, Kat.-Nr. 50.

Nr. 84, derselbe, La petite Dentellière. Ist keine Spitzenklöpplerin, sondern eine Näherin. Soweit es unter Glas zu beurteilen war, war es kein Original, sondern vermutlich eine Kopie nach einem etwas größeren Bilde des Künstlers. Die Technik erinnert an die von Nr. 76.

[1]) Diesem Künstler gehört auch das stehende männliche Bildnis, welches unlängst von H. Burg in den Monatsheften für Kunstwissenschaft als Porträt des Palamedes durch A. Palamedes publiziert worden ist.

Nr. 87. Miereveld, Männliches Bildnis. Die Zuschreibung entbehrt jeder Berechtigung.

Nr. 97 und 98, Antonio Moro, Damen- und Herrenbildnis. Schienen mir beide nicht von Moro und wohl auch nicht von derselben Hand.

Nr. 104bis, A. v. Ostade, Malerwerkstatt. Eine Kopie entweder nach der Radierung B. 32 oder nach dem schönen Gemälde der Dresdener Galerie, Kat.-Nr. 1397.

Nr. 106bis, Isaac van Ostade, Die Schlittschuhläufer. Ich erkenne den Meister hierin nicht. Vielleicht von K. Beelt oder W. Kool?

Nr. 109, P. Potter, Viehlandschaft. Eine unglaubliche Zumutung, daß der Besucher dieses schwache Bild als einen Potter anerkennen sollte!

Nr. 110 und 110bis, Anthony van Ravesteyn, Damenbildnisse. Anthony v. Ravesteyn kommt hier auf keinen Fall in Betracht, höchstens Johannes. Von diesem könnte 110 allenfalls sein, dagegen ist 110bis ein unzweifelhafter Paulus Moreelse.

Nr. 112, Rembrandt, Die Alte mit der Bibel. Das Bild war die große Enttäuschung der Ausstellung. Während es 1898 in Amsterdam und 1899 in London noch allgemein bewundert wurde, stürzte es hier von seinem Piedestal zur Erde. Es hat alle Eigenschaften eines das große Publikum bestechenden Bildes, eines »Blenders«, Komposition, Färbung, Stimmung. Es paßt aber in keine Schaffensperiode Rembrandts recht hinein und ist dessen Malweise aus verschiedenen Perioden nachgebildet. Das Gesicht ausführlich und im Anklang an sorgfältig ausgeführte Bildnisse von Rembrandts Mutter: im Kostüm breite Pinselstriche, die den Eindruck der Spätzeit des Künstlers hervorrufen sollen. Das Bild ist um 1775 in Belgien radiert worden. Der Stich gibt die Maße seiner Vorlage an und diese sind diejenigen unseres Bildes. Ich halte es für wahrscheinlich, daß es nicht sehr lange vorher entstanden ist.

Nr. 113, 114, derselbe, Bildnisse von Rembrandts Bruder Adriaen und seiner Frau. Abgesehen von der Benennung der dargestellten Personen, die ich der Bequemlichkeit halber beibehalten möchte, nicht weil ich von ihrer Richtigkeit überzeugt bin, bilden diese Bildnisse eine harte kunstkritische Nuß. Gehören sie zusammen? Sind sie von derselben Hand? Ist es Rembrandts Hand? Dies sind drei Fragen, die leichter gestellt als gelöst werden. Die Frau, die mir noch in mindestens drei andern Exemplaren, seltsamerweise alle in Frankreich, von denen dies das beste ist, bekannt ist, ist am wenigsten rembrandtisch. Sollte noch ein Exemplar existieren oder existiert haben, wovon es eine Kopie wäre? Jedenfalls sehe ich in diesem Exemplar nichts, was unbedingt auf Rembrandt weist. Aber ebensowenig etwas, das auf einen andern, mir dem Stil nach vertrauten Schüler, wie etwa Maes, wiese. Das männliche Bild, das meines Wissens sonst nicht

vorkommt, trägt ein viel entschiedener rembrandtisches Gepräge. Die Behandlung der Backe, die kräftigen, breiten Pinselstriche, womit der obere Rand der Jacke und das untere Ende des Ärmels wiedergegeben sind, sind durchaus rembrandtesque. Die Behandlung ist trockener als die der andern Darstellungen derselben Person (Haag, Petersburg, Louvre, Sammlung Northbrook und Mann mit dem Helm im Kaiser Friedrich-Museum), und die Farbe ist kräftiger. Das Bild müßte demnach etwas früher als die andern, etwa um 1645, entstanden sein.

Nr. 126, derselbe, Männlicher Studienkopf. Ist nur eine alte Wiederholung des Kasseler Köpfchens, Bode Nr. 309.

Nr. 130, derselbe, Studie zur Radierung des Jan Six aus der Sammlung Bonnat. Es scheint, daß ich allmählich der einzige Verteidiger der Echtheit dieser für die Mal- und Komponierweise Rembrandts so interessanten Skizze geworden bin, für deren Verurteilung sogar ein später aufgeklebtes Stück Papier mit einer sonderbaren Inschrift, die nie zugunsten der Echtheit verwendet worden ist, ins Treffen geführt wird. Man verurteilt sogar die Tracht als nicht diejenige der Zeit Rembrandts, in der die Skizze entstanden sein muß: als Studie für die Radierung B 285 kurz vor derselben, also um 1645. Ich selbst finde in der Tracht nichts Befremdendes und glaube sie auf Dutzenden von Bildern aus der Zeit nachweisen zu können. Für mich ist jedoch nicht die Tracht Hauptsache, sondern die Malweise, und auf Grund davon frage ich in erster Linie: können wir bestimmt behaupten, daß dies ein altholländisches Bild um die Mitte des 17. Jahrhunderts ist? Und wenn wir diese Frage, wie ich glaube unbedingt tun zu müssen, bejahend beantwortet haben, stellen wir als zweite Frage: Wenn also jedenfalls ein Bildchen aus der genannten Zeit vorliegt, welcher Grund ist dann vorhanden, es nicht für Rembrandt zu halten? Ist es seiner nicht würdig? Ist es etwa der Radierung Rembrandts nachkomponiert? Ist es eine Skizze eines andern Künstlers für Rembrandts Radierung? Ist in der Reihenfolge Federskizze bei Six, Ölskizze bei Bonnat, Radierung etwas Befremdendes? Ich kann es nicht einsehen und muß alle diese Fragen verneinend beantworten. Mein Vertrauen auf mein Auge würde verloren sein, wenn dies Bildchen nicht von Rembrandt sein sollte.

Bei Nr. 131, derselbe, Christus am Kreuz, kann ich mich kürzer fassen. Es ist eine offenkundige Kopie nach der Skizze der Sammlungen Hollitscher, Ottlett und John G. Johnson.

Nr. 132, Isaac Ruysdael, Landschaft mit Vieh. Dies ist eine monogrammierte, 1665 datierte Arbeit des Jacob Salomonsz Ruysdael.

Nr. 137, Jacob v. Ruisdael, Panorama von Haarlem. Dies Bild aus berühmten Sammlungen — es gehörte u. a. A. de Ridder und

Moritz Kann — stellte sich auf der Ausstellung als eine alte, etwas harte Kopie heraus. Es konnte neben dem feinen Panorama der Sammlung Ed. André (Nr. 133) gar nicht standhalten. Besonders die Luft und die Ferne wirkten unangenehm, der Vordergrund ist besser. Obwohl ich dem Bilde nie recht traute, habe ich mich zu meinem Bedauern auf Grund technisch-sachverständiger Versicherung, daß es jedenfalls ein altes Bild sei, dazu verführen lassen, es in dem demnächst erscheinenden Kataloge der Werke Ruisdaels (unter Nr. 60) als echt aufzuführen, ein Irrtum, den ich nur noch in einer Fußbemerkung der Lebensskizze Ruisdaels und im Register habe verbessern können.

Nr. 140, Sal. v. Ruysdael, Landschaft mit einer Brücke. War ein durchaus charakteristischer A. v. Croos.

Nr. 146, Jan Steen, Galante Unterhaltung. Ein junger Zecher will die hübsche Wirtin zu sich ziehen. Dieselbe sträubt sich und zeigt auf ihren vom Rücken gesehenen Mann. Nicht sehr fein, mit häßlichen Rissen in der Farbe. Kommt, wenn ich mich nicht irre, anderswo besser vor.

Nr. 147, Derselbe, La lettre. Ist nach der Inschrift auf dem Brief »Alderschoonste Basteba« eine Bathseba. Jedoch kein Jan Steen, sondern eine wenig feine alte Kopie nach dem entzückenden Bilde beim Fürsten Liechtenstein.

Nr. 152, Gerard ter Borch, La captive. Es ist sonderbar, wie hartnäckig alte Irrtümer standhalten können. Dies Bild stammt aus der Sammlung Werner Dahl und wurde zu einer Zeit, als man die Werke Duysters noch weniger gut kannte, auf Grund einer oberflächlichen Ähnlichkeit mit Jugendwerken G. ter Borchs, wie das in der Sammlung C. A. Ionides von Emile Michel, Bredius u. a., ebenfalls diesem Meister zugeschrieben. Bereits im Jahre 1894 auf der Utrechter Ausstellung wies ich nach, daß das zweite Exemplar dieser Darstellung, damals bei H. J. Pfungst, mit dem Monogramme Duysters signiert und dieses auch von seiner Hand sei. Trotzdem galt es noch in der Versteigerung Dahl als ter Borch, obwohl ein anderes Frühwerk in derselben Versteigerung deutlich genug den Unterschied der Malweise zeigte. Und jetzt, 17 Jahre nach der Utrechter Ausstellung, wird es wiederum als ter Borch ausgestellt, obwohl wir doch heutzutage sowohl die Jugendwerke dieses Künstlers als auch die Gruppe weniger farbiger Duysters genügend kennen, um sie unterscheiden zu können.

Nr. 160, Adriaen van de Velde, Vieh auf der Weide. War für den Meister selbst nicht fein genug; dürfte höchstens ein Dirck van Bergen sein.

Nr. 162bis, Willem van de Velde, Ruhige See. War ein charakteristisches Werk seines englischen Nachahmers Ch. Brooking.

Nr. 164, Jan Weenix, Männliches Bildnis. Eins der seltenen Porträtstücke seines Vaters Jan Baptist Weenix, wie die volle Bezeichnung auswies.

Am Schluß dieser kritischen Bemerkungen möchte ich nochmals nachdrücklich hervorheben, daß ich durch dieselben in keiner Beziehung den Eindruck machen möchte, als wäre diese Ausstellung minderwertig gewesen. Im Gegenteil bot sie so viel des Guten und Unbekannten, daß wir den Veranstaltern derselben nicht dankbar genug sein können für ihre aufopfernden Bemühungen.

Haag, August 1911. *Corn. Hofstede de Groot.*

Berichtigung.

In dem Aufsatz: Loyset Liedet, der Meister des goldenen Vließes und der Breslauer Froissart von F. Winkler in Heft 3 ist der Satz in Anmerkung 1): „Die umfassendste — herauserkennt" auf Schultz' frühe und doch so treffliche Arbeit zu beziehen, nicht auf Reinachs Artikel, der im Grunde nur eine Publikation einzelner Bilder bezweckte und dessen Ansichten vom Verfasser nicht geteilt werden.

INHALT.

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, München, Alte Pinakothek

zu adressieren.